


د. حافظ المغربي

# التشكيل بالصورة في الخطاب الرومانسي

## شعر عبد القادر القِط «نموذجاً»



مطبوعات نادي الباحة الأدبي

# التشكيل بالصورة في الخطاب الرومانسي

## شعر عبدالقادر القط «نموذجاً»


## د. حافظ المغربي

أستاذ ورئيس قسم البلاغة والنقد الأدبي والأدب المقارن
كلية دار العلوم - جامعة المنيا
جمهورية مصر العربية







د. حافظ المغربي

# التشكيل بالصورة في الخطاب الرومانسي

## شعر عبد القادر القِط «نموذجاً»



النادي الأدبي في منطقة الباحة
المملكة العربية السعودية
www.adbialbaha.com




ص.ب: 113/5752
E-mail: arabdiffusion@hotmail.com
www.alintishar.com
بيروت - لبنان
هاتف: 9611-659148 فاكس: 9611-659150

ISBN 978-614-404-208-3

الطبعة الأولى 2011

# الفهرست

# الإهداء

إلى قلوبٍ صديقةٍ نبيلةٍ، ووجوهٍ نضَّرتها المروءةُ العربيّةُ السمحةُ، حين اغترب الجسد وسكنت الروح؛ لن أنساها ما بقيت حياةٌ. إلى الأصدقاء النقّاد والشعراء:

عبد الله الغذّامي، وناصر الرشيد، وعبد الله الجربوع، وفضل العمّاري، وناصر الحجيلان، ومحمد القُشُومي، وصالح المحمود وصالح معيض، وعبد الله الوشمي، وجريدي المنصوري، وعالي القرشي، وأحمد قزّان، وحسن الزهراني، وعبد الله غريب، ومعجب العدواني

**حافظ المغربي**

# المقدمة

عرفت الأوساط الأدبية والنقدية الدكتور عبد القادر القط ﷺ ناقدًا كبيرًا بصدق، اختط لنفسه اسمًا عصاميًا مازال عطاؤه إلى الآن مواقف وقضايا يُثري الساحة الفكرية، يشهد بذلك الضمير النقدي والمشهد الإبداعي، وقد تفاعل مع عطائه زملاؤه وتلاميذه، فيما تناوله من قضايا وموضوعات، بين وفاق أو خلاف؛ فيما كان يثيره من مواقف حفظها الإبداع النقدي الحديث والمعاصر.

وإذا كان نتاجه الأدبي والنقدي فيما أثمر من كتب مؤلَّفة أو دراسات ومقالات منشورة، قد لقي من الباحثين جلّ الاهتمام؛ فإنَّ هذا الاهتمام الهائل يتضاءل إزاء شعره الممثَّل في ديوانه الوحيد «ذكريات شباب»، ممثلًا لأثرٍ أدبي فنيٍّ خالد، يكرِّس نموذجًا فنيًا للشعريَّة الوجدانيَّة الرُّومانسية في أزهى تألقها في وجدان كوكبة من الجيل الماضي كالشابي وعلي محمود طه ومحمود حسن إسماعيل من المشهورين، أو من الشعراء النقَّاد المنسيين، من أصحاب الدواوين المعدودة المؤثِّرة في الشعريَّة العربيَّة، سواء في المذهب الرومانسي، أو ما تلاه من مذاهب، من أمثال: عبد القادر القط، وعز الدين إسماعيل، وغيرهما ممَّن أغفل

النقد نتاجهم القليل المتميز، لمقولةٍ فيها توسّع في الأحكام حول النقّاد الشعراء، مفادها: أنَّ الناقد شاعرٌ فاشل، ربما دحضتها القراءة النقدية لديوان القط نموذجًا لهم، وما يمكن أن يضطلع به غيري قراءة لديوانَيْ عز الدين إسماعيل، ودواوين محمد بنِّيس، وحسن الأمراني، وغيرهم جميعًا على اختلاف توجّهاتهم.

وبالرغم من أن ديوان «ذكريات شباب» - على مستوى البنية الدلالية والبنية الفنية - قد توافرت له - من خلال خطابه الشعري - مقومات «الشعرية»؛ فإن النقاد الكبار لم يلتفتوا - في تناسٍ مدهشٍ - إلى قيمة الديوان من حيث الرؤية والأداة، إلا أخيرا حين قرر المجلس الأعلى للثقافة ممثَّلًا في لجنة الدراسات اللغوية والأدبية تكريم الدكتور القط قبيل وفاته، ساعتئذ توجّهت بعض الأسماء الكبيرة من النقاد وتلاميذه من أجيال متعاقبة للعكوف أمام العطاء الفياض في حيز من شعرية خطاب الديوان، يقرؤون قصائده في تحليل نقديّ يكشف جماليات بكرًا في الديوان.

وقد كان للباحث شرف المشاركة في ورقة بحث عن شعر القط، تقدم بها لندوة تكريم الدكتور القط بالمجلس الأعلى للثقافة عام 2001م؛ كان ثمارها بحثٌ تحت عنوان: **«التشكيل بالصورة وصور التشكيل في الخطاب الشعري عند عبد القادر القط»**، والباحث اليوم يُعيد نشر بحثه في كتابٍ بعد عشر سنوات، بعد تعديلٍ في العنوان يتسق مع حديثٍ ينسحب على الصورة الشعريَّة في الخطاب

الشعري الرومانسي (الوجداني) بعامةٍ، والصورة عند القط بخاصة، بوصف شعره ممثِّلًا صادقًا ودالًا على تكريس الصورة ـ تشكيلًا ورؤيةً ـ لاستقراء خطاب الشعر الرومانسيّ، على الأرجح حتى منتصف القرن العشرين.

والباحث يقرر ـ وهذا ما يعوزه البحث في الشعريَّة ـ أنه حاول أن يقف عند الصورة الشعرية في ديوانه بوصفها أهمّ وسيلة يطرحها الخطاب الشعري ـ وبخاصةٍ عند الرومانسيين ـ بوصفها أداةً تفضي إلى المواقف والرؤى؛ في اتساق مع حراك المعنى، وفق قدرة الشاعر على خلق التشكيل الذي يكشف عن تفرُّده في أن يجعل لخطابه الشعري مجالات للكشف عن مناطق بكر في النص مسكوت عنها، لمصلحة ما يثري بنيته الدلالية من خلال بنيته الفنية؛ التي تشكلها بالصورة وسائل تتواشج لالتحام بنية الخطاب تحقيقًا لشعريته.

وقد حرص الباحث في سبيل الكشف عن هذه العوامل ألا يقعده عن سعيه ما كتبه بعض النقاد المعاصرين ونقاد الحداثة عن موت الشكل القديم؛ الذي يتبدى هنا في مظهره الرومانسي وفق الاتجاه الوجداني، انتصارًا منهم للشعر الجديد ـ آنئذٍ ـ، ممثَّلًا في شكل «التفعيلة» أو «قصيدة النثر»؛ تعبيرًا عن واقع نعيشه بمتناقضاته، وذلك لأن النص الآن هو السيِّد في الدراسات النقدية، رغم اختلاف المذاهب وأشكال التعبيرعما تعتقده.

ومع أن الباحث ينتصر لكل جديد؛ فإنه يحمل اقتناعًا

مفاده: أن النص الجيد ـ وفق أي مذهب وأي شكل ـ قادر أن يهب رؤى النقد آفاقًا من الشعرية تكشف عن جمالياته؛ وفق ما يملكه الناقد المحترف الذوّاقة من استراتيجيات ووسائل قراءة، حسب المتطور من آليات هذه القراءة، في صراع متلاحق ومثمر بين نص جيد لشاعر متميز يجب أن تتطور معارفه، وناقد يلاحق حركة الجديد في هذا النص الجيد للقراءة وفق تطوره، أو وفق ما يبعث فيه الناقد الواعد من روح جديدة تستثمر كلَّ جديد مستحدَث من مناهج وآليات قرائية؛ لإنتاج المسكوت عنه من دلالاته.

وفق هذه القناعة حاول الباحث من خلال هذا الكتاب أن يتخفف من ثقل الآخرين ليس عن ثقة أو كِبْرٍ، وهو يتعامل مع نص القط وجهًا لوجه قراءةً وتحليلًا؛ وإنما عن قناعة متجددة منه بأن التوحد بحركة النص الفنية هي السبيل الأنجح للكشف عن خطاباته الظاهرة والمسكوت عنها، ساعتئذ سيكون النصّ أكثر طواعيةً في البوح بأسراره الجمالية، ما قد يعدد حياله قراءات أُخَر؛ فيها من خصوصية الكشف مالا يقف عائقًا أمام سبر أغواره؛ لتبين عن جديد مستثمَر، لا قديم مقلَّد.

وإذا كان الديوان تغلب على قصائده ـ كما يغلب على صاحبه ـ الاتجاه الرومانسي الوجداني؛ فقد حرص الباحث من خلال تحليله لقصائده أن يكشف عن بذور توجه صاحبه ـ بما أفصح عنه في مقدمته ـ نحو الواقعية في تؤدةٍ ومكثٍ؛ يحسب له لا عليه في ذلك الوقت، ما قد

يكشف من خلاله المتلقي في النهاية؛ عن أن القط كان من دعاة ما يُسمّى «بالرومانسية الجديدة» التي تقف في منطقة الأعراف، بين الرومانسية المنكفئة على ذاتها تهويما مع مشاعر لا تحيا في واقعنا الذي يكذِّبها، والرومانسية التي تحاول أن تستنبت في أرض الواقع ـ آنئذ ـ بذورًا تستشرف آفاق واقعٍ؛ هو مزيج من رقة المشاعر بوصفها سبيلًا إلى فهم ذلك الواقع بمتناقضاته؛ من خلال عاطفة الحب - مثلًا ـ التي تستغرق الديوان.

ولا يسع الباحث في نهاية المقدمة إلا أن يتقدم بجزيل الشكر والعرفان إلى مجلس إدارة نادي الباحة الأدبي الفاعل ثقافيًا ـ في الآونة الأخيرة ـ في المشهد النقدي محليًا، بل دوليًا، من خلال مؤتمره السنوي حول الرواية، ويشكر سعيه الكريم لنشر كتابٍ، يستعيد بؤر الضوء حول موروثٍ قريب مهم، يكاد أن يُنسَى، كما يأمل الباحث أن تجد قراءاته النقدية لنصوص القط ـ بوصفه ممثلًا للاتجاه الرومانسي ـ مكانًا يستشرف من رؤى النقاد ما يفيد البحث نقدًا لشكله ومضمونه.

**والله الموفِّق**

**د.حافظ المغربي**

**الرياض: غُرَّة المحرم 1432هـ**

# مدخل

ترك الدكتور عبد القادر القط للدراسات الأدبية والنقدية ـ عبر عطائه الإبداعيّ الأدبيّ ـ ديوانًا شعريًا وحيدًا؛ عنونه بـ «ذكريات شباب»؛ قدمه للقارئ العربي بين الحذر والطموح في تواضع واستحياء: على أنه كان نتاج مرحلة من عمره (مرحلة شرخ الشباب)، تمثل بين تاريخَيْ كتابته (1941: 1943)، ونشره 1958؛ تغيرًا في طبيعة إحساسه وفهمه حيال ما نظمه، ما مثل له كما يقول: إحساسًا «بشيء غير قليل من الغربة نحو ما تضمنته قصائده من عواطف لم يعد قادرًا على الشعور بها بمثل ما فيها من حدة وقوة وانفعال، ولكنه مع ذلك لم يفقد رضاءه عنها من حيث تعبيرها ونجاحها في تصوير تلك العواطف الجياشة التي كانت تملأ عليه صباه. ولم يستطع أن يقطع الصلة النفسية بينه وبينها لأنها جزء عزيز من شبابه بما يحمله من حيرة وقلق»[1]، وهذا الإحساس المغاير تجاه قصائده، الذي جعله يتردّد في نشر ديوانه ذي المنزع الرومانسي غالبًا؛ مبعثه نبذ الشعر الجديد ذي الاتجاه الواقعي لهذا

(1) ديوان «ذكريات شباب»، عبد القادر القط، 37 (بتصرف يسير) ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ 1983م.

الإطار الرومانسي وتلك التجارب الذاتية، ولكن ما جعل تردده في نشر ديوانه يزول - ما غلب على أسلوب الشعر الجديد من نثرية مسرفة (لا يعنى قصيدة النثر بالطبع)، وما اتخذه من قوالب مسكوكة يرددها الشعراء دون أن تبين عما بينهم من فوارق في المواهب؛ أولعوا بها دون أن يتسلحوا بما هو ضروري للشاعر الموهوب؛ من مثل الثقافة اللغوية والفنية، ما يعمّق الفكر والعاطفة نضجًا، يقول هذا وفكره وشعوره الموضوعيان لا يغمطان النماذج الجيدة من الشعر الجديد (الواقعي) حقها[1]، فهو شعر «يستطيع حين تتاح له الملكات الكبيرة المخلصة والثقافة اللغوية والفنية الواعية، أن يكون أداة للتعبير الشعري الصادق العميق»[2].

وإذا كان أصحاب المذهب الجديد (الواقعي) قد أخذوا على المذاهب الأخرى عقم التجديد في جوهر الشعر شكلًا ومضمونًا؛ فإن القط الشاعر الناقد بعد مناقشة موضوعية من الناحية الفنية والسايكولوجية حول فلسفة تأويل هذه المآخذ على وجهها الموضوعي الذي يتناسب مع طبيعة القصيدة العربية في تطورها الزماني والمكاني، يخلص ـ وكأنه يشير بذكاء إلى شعره ـ قائلًا: «ولا شك أن الشكل القديم قد تطور تطورًا كبيرًا على يد الشعراء المحدثين فانتفت عنه الألفاظ الغريبة والصور التقليدية، وأصبحت أبياته أكثر تماسكًا واتحادًا، وقد تجاوز الشعراء ـ كما هو معروف ـ هذا الشكل التقليدي المحض؛ إلى

(1) الديوان، 38.
(2) الديوان، 38، 39.

القصيدة التي تعتمد على وحدة المقطوعة والقافية المتغيرة، فأتيح للشاعر مجال أرحب للتعبير عن تجربته وقلّت القيود التي تحدّ من قدرته على الإبداع، واستطاع كثير من الشعراء أن يأتوا في هذا الإطار بروائع يعتزّ بها أدبنا الحديث»[1].

هذا الحديث عن جانب الشكل الذي تجلى في نتاج كثيرين ممن غلب عليهم الاتجاه الرومانسي في شعرنا الحديث وفي مقدمتهم القط؛ قد تجاوزت بعضه، بل كثيرًا منه نماذج من شعرنا المعاصر الممثل بعضه للاتجاه الواقعي، الذي كان القط واحدًا من المبشّرين به عن قصد واقتناع، في أحايين كثيرة كما سيتضح من تحليلنا لنماذج من شعره.

ولا ينفصل حديث القط عن جانب الشكل في شعر من غلب عليهم الاتجاه الرومانسي مثله عن جانب المضمون عندهم، وهو يتحدث في مقدمة ديوانه التي لا تقل أهمّية عند دارس شعره عن قصائد ديوانه، التي تنحو كثير من نماذجها - في منحى درامي - نحو الواقعية، فمضمون شعره كما يقول: «يدور معظمه حول تجارب عاطفية مما يعرض لكل شاب في مطلع صباه، وهي تجارب يغلب عليها الشعور بالحيرة بين مثالية الشباب وواقع الحياة، وتتسم بكثير من الإحساس الحاد بالحرمان والتفكير القلق في المستقبل، وقد قامت في مجتمعنا من الظروف والمشكلات منذ أن نظمت هذه القصائد ما تطور

(1) الديوان، 41.

بالشعر العربي والأدب عامة إلى الواقعية، وأصبح الأدباء الواقعيون لا يرضون كثيرًا عن الشعر الذاتي الذي يتحدث فيه الشاعر عن عواطفه الخاصة، بصورة لا ترتبط فيها بجذورها الاجتماعية، ومظاهرها الاجتماعية، ومظاهرها الإنسانية الشاملة»[1].

وهذان المقتبسان الأخيران من مقدمة ديوان القط يؤكدان ما أشرنا إليه من قبل، من حيث أهمية هذه المقدمة لفهم - ومن ثَمَّ - قراءة شعر القط شكلًا ومضمونًا، علاوة على ما تضمنته هذه المقدمة من عمق في الفكر النقدي تجاه قضايا المذهبين الرومانسي والواقعي، مواقف وقضايا، وما يثيرانه من إشكاليات تنتهي - وديوان القط خير شاهد - إلى أن النصوص الممثلة لهما ولغيرهما من المذاهب لا تموت بل تتعايش متصارعةً حينًا متعانقةً حينًا، ولكنها أبدًا لا يقتل بعضها بعضها، ما دامت قد وحدت شاعرًا موهوبًا؛ يمنح النص «شعريته» التي تؤمن بعقيدة الفن والتصوير الصادق المتطور شكلًا ومضمونًا؛ من حيث المعايشة وصدق المشاعر؛ ما يجعله في منظومة التلقي أمام القارئ / الناقد بعيدًا عن الإيديولوجيات التي تُفسد شعرية الشعر، ليصبح مستساغًا على النفس الشاعرة ما يكتبه شوقي وحافظ والقط وناجي والتهامي وحلمي سالم ومحمد الماغوط وأبو دومة وإسماعيل عقاب وأدونيس، رغم اختلاف إيديولوجيات شعر كلٍّ منهم شكلًا ومضمونًا وطبيعته، مادام هناك الناقد

(1) الديوان، 42.

المسلح بأدوات وآليات فنية تلاحق في تمكن من توظيف هذه الأدوات والاستراتيجيات القرائية الكشف الموضوعي عن أفضل ما يملكون من حس وفكر تجاه إضاءة النص.

بقي من حق هذا المدخل على ضمير النقد كلمة، وهي أن الدكتور القط الناقد الكبير قد قدم بحق في استبطان واع للشعر ـ كما كان هذا الوعي النقدي في استبطانه لشعر غيره ـ قراءة نقدية لبعض قصائده، وهو في معرض مقارنته حينًا بين شعره الممثل للرومانسية والشعر الجديد الممثل للواقعية، وفي معرض رده على الأستاذ أمين العالم حينًا آخر، ورغم جودة هذه القراءة من حيث الشكل والمضمون، فإنها حرمت كثيرًا من ارتياد النصوص واستبطانها للكشف ـ في عصامية ـ عما أراد قوله في أسرار جماليات التشكيل المفضي إلى الشعرية، وقد ظهر هذا جليًا في الأبحاث التي قُدّمت حول شعره، في الندوة التي عقدها المجلس الأعلى للثقافة لتكريمه، ولكن لم يمنع هذا ولن يمنع ـ في قادم من الأبحاث وفي هذه الأبحاث نفسها ـ قدرة النقاد على الكشف عن مناطق بكر في شعره.

وسيشرع الباحث في القادم من صفحات هذا البحث الذي يبدو ظاهر عنوانه «التشكيل بالصورة في الخطاب الرومانسي: شعر عبد القادر القط نموذجًا» بحثًا في التشكل، ولكن الصورة بوصفها جوهر الشعر ـ بخاصةٍ في شعرنا الحديث والمعاصر ـ غدت جماعًا لهذا الجوهر شكلًا؛ يفضي إلى مضامين الشعر قضايا ومواقف، وفق ما تشير إليه وسائل تشكيلها، على نحو ما سنقدمه من قراءة

نقدية لشعر القط دون فصل - في منظومة الصورة - بين الشكل والمضمون، أو الرؤية والأداة، لذلك من الصعب في مجال تحليل النص للكشف عن آفاق شعريته الفصل كما يرى كثير من النقّاد بين الرؤية والأداة، كما أن وسائل تشكيل الصورة الشعرية من مثل: التشخيص وتراسل الحواس والتناص وغيرها؛ قد تتضافر معًا داخل الصورة للكشف عن شعريتها، فقد تكون البداية الغالبة على الشعور بها عند المتلقي واحدة أو أكثر من وسائل التشكيل، ثم يكتشف الناقد أن قراءة الصورة وفق واحدة فقط دون غيرها من وسائل التشكيل؛ قد يحرم النص والصورة من الكشف عن شعريته ومن ثَمَّ شعريتها.

# الديوان بين الشكل والمضمون

على الرغم من أن المضامين التي اشتمل عليها شعر القطّ لا تبتعد في أغلبها كثيرًا عما اشتمل عليه شعر غيره ممن غلب عليهم الاتجاه الرومانسي، من حيث تناص رؤاها حول القلق والاغتراب وصراع الزمن، والصراع بين الروح والجسد وغيرها مما يهوّم في الأحلام الرومانسية، على الرغم من هذا؛ فقد وظف هذه المضامين لخدمة قضية كانت تساور كثيرًا من معاصريه كالمازني وهي قضية الوقوف بين الحلم الرومانسي في واقع مضطرب وسط أجواء الحرب العالمية؛ وواقع معيش ينطق بالصراع بين قوى غالبة وقوى مقهورة في تبعية مهينة بين قطبي المحور والحلفاء، وقد شكلت هذه الرؤى التي تعايشت في ديوانه بين الرومانسية الغالبة والواقعية المتوارية حينًا والسافرة حينًا آخر؛ صورٌ تميزت بالبعد عن الغموض الذي اكتنف شعر كثيرين غيره ممن غلب عليهم الاتجاه الرومانسي من حيث الإيغال في الرمزية والتجريد.

وقد جاءت صوره مشكَّلةً عبر وسائلَ؛ أتاح له بعضها حرية واسعة في التعبير عن مضامينه وتطويرها، وإن ظل بعضها في حيز المطروق الذي فاتته بكارة التصوير، ومن

هذه الوسائل التي نجح بها ومن خلالها في التعبير عن رؤاه ومواقفه التي غلب عليها حدة الشعور والصراع والقلق نذكر: التشخيص والتجسيد والتجسيم، فتراسل الحواس والمفارقة التصويرية ثم مزج المتناقضات، ثم يأتي (الرمز) بقلة، الذي يمكن أن نلمحه جليًا في قصيدة «انطلاق» ثم «مثال».

وقد جاءت وسائل التشكيل في شعره معبّرةً عن الإحساس ونقيضه ـ من خلال غلبة حدة الشعور ـ تعبيرًا عن قلقه واغترابه مع أبناء جيله في هذه الآونة التي نظم فيها ديوانه، يتجلى ذلك من خلال وسائل مثل: مزج المتناقضات وتراسل الحواس والمفارقة التصويرية. وعلى الرغم من غلبة وسائل مثل: التشخيص والتجسيد والتجسيم، التي يربط بينها الانتقال من حيز المعاني إلى الماديات وما قد يسمو إلى النموذج الإنساني تشخيصًا؛ فإن شعر القط يكاد يخلو ـ إلا في أبيات قليلة ـ من التجريد بوصفه وسيلة من وسائل تشكيل الصورة في شعر غيره من الرومانسيين كالشَّابي والهمشري مثلًا، ولعل ذلك ما جاء متسقًا في خطابه الشعري مع مرحلة الحيرة الفكرية في شعره رؤيةً وأداةً بين الرومانسية وما تهوم به كثير من نماذج شعرائها في عالم مجرد؛ يعبر عن حقيقة مشاعرهم، تلك التي تنحو أحيانًا نحو الواقعية، ما حفظ لكثير من نماذجه ـ سواء ما غلب عليه الاتجاه الرومانسي أو ما نحا نحو الواقعية ـ نوعًا منضبطًا من معايشة القراء لشعره في رضىً عند المتلقي لشعره وفق الاتجاهين، نقول هذا رغم أن

التجريد يُعَدُّ ـ وفق كثير من المواقف والرؤى ـ من أنجح وسائل تشكيل الصورة الشعرية؛ على نحو ما سنرى في شعر القط.

هذا يجعلنا نقول: إن عالم القط التصويري أقرب إلى عالم المحسوسات منه إلى عالم المجردات؛ التي يدركها الذهن أكثر من الحواس، لذلك برزت في شعره في مجال التشكيل بالصورة الصور المحسوسة (البصرية ـ السمعية ـ الشمية ـ اللمسية ـ الذوقية)، وقد وظفها باقتدار فني، وكثَّف وجودها في لوحات ناطقة بما يثور في نفسه من خلال قصائد مثل: «مثَّال»؛ حيث يبرز الصراع الدرامي (قَصًّا وحوارًا) بين المثَّال والفتاة؛ حيث تتصارع الثنائيات الروح / الجسد، الرومانسية / الواقعية، التواصل / الاغتراب، وربما كان الشاعر بهذه الصور الحسية في قصائد تعكس صراع الأفكار بين الحلم الرومانسي والواقع المعيش يرهص بتبدي وجه التصوير الواقعي في شعره الذي لم يكن ـ وإن غلب عليه الاتجاه الوجداني ـ سوى رومانسي يستشرف آفاق الواقع تصويرًا في قصائد متأخرة من ديوانه، مثل: «انطلاق» «ولن أنام» و«ماذا بعد».

ولم تكن الصورة مقصورةً في شعر القط على الوسائل السابقة فقط، بل إن هنالك وسائل أخرى متميزة على مستوى الرؤية والأداة الفنية، منها التناص بمستوياته المتعددة من حيث: «التناص القرآني» «والتناص مع الموروث الشعري» و«التناص مع الأساطير». و«التناص»

في شعره يقف وسيلة مهمة طَور من خلالها ما عبر به في صدق فني من خلال صوره عن المضامين والرؤى مشاعر وأحاسيس.

ومن تلك الوسائل أيضًا يأتي التشكيل بالزمن حاضرًا وماضيًا ومستقبلًا؛ ليكشف عن حدة الشعور توترًا وقلقًا في تجربة القط، حين يحتدم في تجربته؛ في درامية من تلاحق الأحداث التي تأخذ على استشراف آفاقٍ لآماله كلّ سبيل.

أما التشكيل بموسيقى الشعر قافية وإيقاعًا، فإن القط يقف بهما وسيلتين تكشفان عن إحساس فنان؛ يعرف لقيمتهما داخل مسارب الصورة ونسيجها الفني وقعهما في إقرار المعنى والفكر في منظومة التلقي داخل وجدان المتلقي / الناقد وفكره.

وسوف توقفنا الصفحات القادمة عند استبطان صور القط الشعرية وفق وسائل التشكيل، كلّ على حدة في محاولة نقدية للكشف عن جماليات النصوص، منهين بحثنا بتحليل واف لبعض قصائد الديوان؛ التي يرى الباحث وفق قناعة شخصية أنها تجمع من الوسائل السابقة لتشكيل الصورة ما يسبر غورها داخل النص ليكشف خطاباتها المخبَّأة، بما يضيء نص القط الشعري، وهذا ما سنحاوله من خلال قصائد مثل «مثال» و«انطلاق».

# التجديد في الصورة بالتشخيص والتجسيد والتجسيم

يُعدّ التشخيص والتجسيد والتجسيم أبرز وسائل تشكيل الصورة في شعر القط، ولا تكاد تخلو قصيدة من ديوانه إلا وقد شكَّلت صوره واحدة أو أكثر من هذه الوسائل، لذلك نرى من الصعوبة أن نرصد هذه الصور بهذه التشكيلات في قصائدها، وسنكتفي بتحليل ما نراه متميزًا من حيث جدة التصوير في شعر القط وبكارته.

ومما لا شك فيه أن للقط صورًا سمت بكثير من قصائد ديوانه إلى شفافية من الخيال، وربما فيما يزعم ذوقي إلى بكارة الخلق، بل إنه ربما جلى من صدأ الاستخدام والتعبير صوره التي شكل رؤاها التجسيم والتجسيد، مثل قوله من قصيدة «هم الناس» مصورًا مشاعر الكآبة قلقًا مغتربًا:

**وحولي من الصَّمتِ الكئيبِ مفازةٌ**
**تَعَاوى بها ماض وزَمْجرَ حاضر**[1]

إن الصمت هنا يتجسم وقد أخذ بمخنق الشاعر الذي

---

(1) **الديوان**، 90 يُفضَّل قراءة قصيدة «هم الناس» مجتمعةً من 89: 96 لتتضح مرامي التحليل.

كره دنيا الناس ـ مغتربًا ـ رفيقًا كئيبًا، ثم لا يلبث ـ إمعانًا في التعبير عن مشاعر الاغتراب والترصد أن يجسد صمته في صورته السمعية والنفسية الكئيبة صحراء موحشة (مفازة)، يتجسم فيها مرة أخرى زمن الناس المغترب عنهم، ولكن هذه المرة في صورة ذئب أو كلب، لا فرق ـ وفق كراهية وخوف من زمنهم ـ بين ماض وحاضر متحفِّزَيْن لنهشه إن لم يستجب لواقعهم، في صراع بين رومانسية الشاعر وواقعية البشر؛ حسبما تشير مضامين هذه القصيدة.

وإذا عرفنا أن التجسيم هو «إيصال المعنى المجرد مرتبة الإنسان في قدراته واقتداره»[1]، بل «كذلك مرتبة الحيوان، باعتبار أن الحركة الجسمية الحية؛ يتميز بها الإنسان والحيوان، وهي حركة تشفّ عن حياة وخصوصية تفردا بها عن بقية الجمادات»[2]، وإذا عرفنا أيضًا أن التجسيد هو «تقديم المعنى في جسد شيئي، أو نقل المعنى من نطاق المفاهيم إلى المادية الحسية»[3]؛ فإن هذا الجمع بين المجسَّم والمجسَّد، في حركيةٍ داخل نسيج الصورة بين المعاني والمحسوسات في صورتها الكريهة المخيفة مكانًا (في صورة مفازة)؛ لَتُوحي بالضياع والفناء، وزمانًا (في

(1) **الصورة الفنية في ابي تمام**، د. عبد القادر الرباعي ـ 196 ـ جامعة اليرموك ـ ط1 ـ الأردن ـ 1980م.

(2) **مقومات الصورة في الشعر في مملكة غرناطة**، د. أحمد عبد الحميد إسماعيل، مخطوط دكتوراه ـ كلية دار العلوم ـ جامعة القاهرة 1999 م.

(3) **الصورة الفنية في شعر ابي تمام**، 168.

صورة ماض وحاضر يستحيلان ذئابًا ضارية تترصد الشاعر المغترب)؛ يفقد الزمن جانبه الآمن المطمئن، ليخلع كلٌّ هذا على صور القط جدة في التصوير رؤية وأداة.

ولكي يتبين سبيل التجديد؛ يمكن أن نعايش قوله من القصيدة نفسها، مخاطبًا محبوبته التي جعلها رمزًا للرهافة الرومانسية:

رضـاكِ هـو الـحِـلُّ الـذي تـسـتـبـيـنـه
وإنْ تـسـخـطي فـالـحـقُّ خَزْيـانُ صـاغرُ!

وسرّ جمال الصورة؛ يكمن في تضافر وسائل تشكيلها المتعددة، ومنها: ما يبدو من تناص قرآني مع مضمون قوله تعالى: ﴿وَقُلْ جَآءَ ٱلْحَقُّ وَزَهَقَ ٱلْبَـٰطِلُ ۚ إِنَّ ٱلْبَـٰطِلَ كَانَ زَهُوقًا﴾، ما فتح على الشاعر آفاقًا من التشكيل تدعم رؤى المفارقة بين حالَيْ المحبوبة رضىً وسخطًا. ففي سبيل إبراز جانب الرضى وهو معنى مجرد يجعله الشاعر في إيغال من تجريد إلى تجريد هو الحِل والحلال الذي لا حلال غيره مادام مصدره رضى المحبوبة. والتجريد ـ بما يحمل من شفافية تحيل المجسد والمجسم على عوالم من المعاني الرهيفة ـ يناسب أحوال الرضى والحِلّ قربًا ووصالًا من المحبوبة، حين تنقلب الآية منها سخطًا وهجرًا يستحيل معه ما هو حق شامخ ـ في مفارقة تصويرية عبر صورة تجسيمية ـ في صورة إنسان ذليل من الخزي والصغار، ليعكس كل من التجريد والتجسيم ـ في حيز من التشكيل بهما في فداحة المفارقة ـ توزُّع مشاعر الشاعر في كل أرجاء القصيدة التي

منها هذا البيت؛ في صراع بين التهويم في الأحلام الرومانسية التي تنطوي على قيم اجتماعية وخلقية متوارثة أشبه بالمجردات التي لا تصدقها الحقائق المحسوسة، ونزعة التحرر من كل قيد وإن كان في سبيل الانطلاق قيمًا دينية أو خلقية، أو كما يقول د. القط نفسه وهو يعلق على هذه القصيدة: «ومن خلال حديث الشاعر عن الحب يمضي إلى الشك في كثير من القيم الاجتماعية التي تحول دون أن يحقق ما يراوده من طموح ورغبة ملحة في السعادة والاستمتاع بالحياة، وسيرى القارئ شيئًا من هذا في قصيدة «هم الناس»؛ التي يصور الشاعر فيها توزعه بين ما خلقه الناس في نفسه من ضمير هو خلاصة القيم الاجتماعية والأخلاقية، وبين نزعته إلى التحرر والانطلاق»[1].

بهذا المنطق يعد مقبولًا أن يكون التناص القرآني مع الآية الكريمة تناصًا مغايرًا في المفاهيم؛ حين يغدو الحق الظاهر الشامخ صاغرًا لأنه آنئذ سيكون ـ في منظومة الواقع المعيش ـ من مخلّفات القيم الاجتماعية المتوارثة عن الضمير الجمعي الذي يصارع قوى التقدمية والانطلاق من أسر التهويمات الرومانسية المنتسبة قهرًا إلى منظومة المتوارث عرفًا وخلقًا.

ولا ينثني القطّ في تصويره الجديد المعجب في القصيدة نفسها عن أن يطرق على وتر الصراع النفسي المسيطر على أنفاس شباب جيله؛ بين أحلامهم الرومانسية

(1) الديوان، 47، 48.

وواقعهم المنفتح بلا حدود، والمنطلق من قيد الموروث قيمًا، حين يقول في بكارة من التصوير:

**ولِي من هواكِ المرُّ قيدٌ أحبه**
**أخافُ عليه هِمَّتي وأحاذرُ**
**وأحنو عليه كلَّما عَضَّ خَافِقِي**
**كما تتشهَّى عَضَّةَ الطفلِ عاقرُ[1]**

ولأن هذه المحبوبة تأتي في القصيدة رمزًا مناقضًا للحب والكره صراعًا يقابل الصراع بين مشاعر الرومانسية التي لمَّا يزل الشاعر يعتنقها ومشاعر الثورة الداخلية على تقاليدها جنوحًا للواقعية؛ فقد جسَّد الشاعر حبه وهواه الممثل لرومانسية مشاعره التي تلف جوانحه في غلبة قاهرة على دواعي الفكاك إلى واقعه المتحرر، جسدها في قيدٍ رغم حبه لهذا القيد وحدبه عليه. ولا يفوتنا من إيحاءات الهوى المر؛ مدى ما يعانيه من صراع نفسي بين نزعات الضمير الجمعي المتوارث وهتافات الواقع المتحرر من كل قيد ولو كان أخلاقيًا، ولكن البيت الثاني يأتي بتصويره البكر، وقد غلبت مشاعر الرومانسية في رهافة ورقة على مشاعره حيال واقعه المتحرر، حين يجسم قيده من هواه المر المحبب في صورة طفل يحمل البراءة والضعف حيال الواقع المعيش، رغم قسوة عضته المعادلة لعضة القيد الحديدي.

(1) الديوان، 95.

ولكي يعمّق الشاعر ما يُوحي بحرصه على هوى المحبوبة المر / الحلم الرومانسي؛ نراه في صورة بكر يباعد بين طرفي التشبيه في تخليق جديد لأبعاد الصورة؛ حين يجعل مقدار حبه وحنوه وشوقه إلى طفله / محبوبته / حلمه الرومانسي ـ رغم عضه في قسوة ـ، كتلك الشهوة التي تشتاق إليها عاقر لا تنجب لعضة ثدي من طفل يفجّر فيها مشاعر الأمومة حياة وأحاسيس، وكأن هذا القيد رغم قسوته وهتاف الواقع للفكاك من أسره الرومانسي يعني الأمومة / الحبّ السرمدي / المشاعر المعتنقة / الحياة، وما حمَّله الشاعر من إيحاءات لا متناهية، وكأن ضمير هذا القيد لَيصيرُ إلى تجريب واقع متفلت من قيد الضمير والموروث، في مقابلة نفسية مع لحظة ميلادٍ لم تتحقق لأمٍ عاقر تنتظر ممارسة الأمومة في أبهى وأحنّ صورها في ميلادِ لم يأتِ.

في قصيدة «حلم يقظة»[1] ينطق القط صوره بما يخرجه من رحيب خياله في تجديد من الرؤى والشكل، يتوافق مع ما توحي به القصيدة المغرقة في رومانسية شجية تلفها بدءًا ومنتهى، ليكون العزاء تبدي الأمل حياةً من صوتٍ، في صورة معالم الطبيعة حينًا ووجه المحبوبة حينًا آخر، لتنتهي القصيدة كما ينبئ عنوانها «حلم يقظة» بتبدي وجوه آماله المبهجة عن زيف من صنع خيال

(1) الديوان، قصيدة «حلم يقظة»، من 122: 139.

صاحبه، فلا يتخلف إلا الارتداد إلى لحظة الصفر كأشدّ ما يكون الألم، من هنا كانت خيالات الشاعر مع لحظات الأمل مضمَّنةً في صور شكلتها في خلق لغوي مُوحٍ ومؤثرٍ وسائلُ كالتشخيص والتجسيد.

ويقول القط عن انبعاث الأمل بارقًا وسط سوداوية مشاعره.

**وبدا في الُجنْحِ من أعماق نفسي**
**كانبثاقِ الحَبّ من جوفِ الترابِ**
**بارقٌ يبْسِمُ في صفوٍ وأُنْسِ**
**راقص اللّمحاتِ جذلان الشبابِ[1]**

سرّ جمال هذه الصورة يكمن في التشكيل بالتشخيص داخل منظومة من البناء اللغوي؛ الذي يشهد ببلاغة الخطاب الشعري إيحاءً بما تحمله من معانيَ، فلأن الشاعر يحس بمرارة عيشه حزينًا مغتربًا وسط ظلمة اغترابه الروحي، تراه بدافع من أحاسيسه يلجأ إلى بناء لغوي يتسق مع مشاعره مؤخِّرًا الفاعل / المشبَّه / المشخَّص / الأمل / الخلاص؛ وهو هنا كلمة (بارق)، عن: الوصف / الحال الحزين/ أشباه الجمل/ الحياة، وحين يؤخر الفاعل ذلك البارق/ الأمل/ الحياة، ويقيم ما عداه؛ إنما ليوحي للمتلقي ببعد الأمل/ البارق الذي طال

(1) الديوان، 125، 126.

انتظاره وسط الجنح المخيم على أعماق نفسه، ليأتي في صورته التشخيصية إنسانًا يبسم بسمة صفاء/أنس /رقص /مرح/ فتوة/شباب، بعد ظلمة / قلق / اغتراب، ليأتي ذلك البارق /الأمل بعد ترقُّب وقلق؛ كانا مقدّمين ومسيطرين على أحاسيس الشاعر، وحين يأتي يبدو في صورة رائعة ومعه ميلاد / خضرة / خير / نماء، حيث يكون انبثاق الحب من جوف التراب. وهنا تبرز روعة تشخيص البارق/الأمل في صورة الشخص الباسم صفاءً، وأنسه الراقص فرحًا وفتوة وشبابًا؛ حين يوحّد الشاعر بين خلق الأمل/البارق/الإنسان الفتيّ وخلق وتخلُّق الحب من جوف التراب، فكلّ من الإنسان /البارق / الأمل / الحياة / الميلاد / الحب / الحياة /ميلاده الجديد مخلوقات من التراب وإليه تعود.

ولا يكتفي القط في سبيل البحث عما يبدّد شجن نفسه الأسيفة؛ بتخليق صوره في شكل جديد، وإنما يُعيد خلق صور قديمة من الواقع اليومي المعيش، يفرز عليها من كيمياء أحاسيسه ما يسمو بها عن الخطاب اليومي إلى آفاق من الأدبية والشعرية، فهو يقول من القصيدة نفسها «حلم يقظة» عن لفتات ربة الحسن / المرأة الحلم الكامنة في رؤية آماله مسترجعًا ذكريات الطفولة:

لفتاتٌ مثلما يلهو شُعاعْ
عابثُ المرآةِ في كفِّ الوليدْ

**التماغُ ثَمَّ يخْفى في التماغ**
**ثم يرتدُّ على وجهٍ جديدْ[1]**

إن هذه الصورة البسيطة تُحيلنا فورًا على دنيا واقع الأطفال الذين يمسكون بمرآة تنعكس عليها أشعة الشمس متلهين بعكس هذه الإشعاعات على الجدران تارة وعلى أعين الرفقاء تارة في لهو بريء وغرارة محببة تشيع البهجة، ولكن انظر كيف أفرغ القط - المتذرع وسط مشاعر اغترابه بذكريات طفولية هزجة تلهيه عن شجنه من روحه وإحساسه - على هذه الصورة بما ينقلها من لغة الحياة اليومية في سذاجتها إلى لغة موحية؛ حين يربط بين براءة التفاتات المحبوبة/ الحلم / الأمل في تلقائيتها، وبين عالم الطفولة بما يوحي به من براءة / نورانية / تواصل، في مقابل مشاعر الاغتراب/ الحزن.

نلمح مظاهر التجديد والاستشراف بالصورة إلى آفاق الشعرية؛ حين جعل الشعاع/ الطفل في صورة تشخيصية هو الذي يلهو موحدًا بين عالم الطفل وما يسعده، ويزيد من ذلك الإحساس فيجعل الشعاع يأتي بأفعال الطفولة؛ فهو عابث المرآة في لفتاته التي هي لفتات المحبوبة / الحب / الطفولة / البراءة، ولأنه حلم يقظة، والإنسان يعيش في حلمه بين مظنة تحقق جانبه المفرح وخوف تبدده؛ فإن القط يجعل محبوبته - في صورة تشخيصية - هي الجانب المبهج الذي يتمنى أن يتمسك به، وذلك حين يقول:

(1) الديوان، 129.

غَلَبَ الوهمُ على صدقِ يقيني
وعشقتُ الحُبَّ في رَيْقِ صباي
وقضيتُ العمرَ أحلامًا فكوني
في أصيلِ العمرِ تأويلَ رؤاي[1]

وما الوهم هنا سوى تعبير عن حالة السأم والكآبة المسيطرة على الشاعر، من خلال قصيدته، حيث يسيطر على حلم يقظته في تقاربه مع صدق يقينه، الذي جعله يعشق الحب في صفاء الصبا، لتكون للوهم - المشخّص في صورةٍ سلطويةٍ - الغلبة طوال رحلة عمره المتصارع معه حلمًا وواقعًا، لتأتي المحبوبة الخلاص هي تأويل الحلم المنتظر - في بارقة أمل طال انتظارها تحقيقًا - تغلغلًا في نسيج الصورة، فعلى الرغم من أنه قضى مرحلة الشباب ولمّا يتحقق حلمه في زمنه الفَتِيِّ الجميل، بما يسلم ذلك إلى الشعور بالقنوط وقد شارف العمر نهايته؛ فإن الشاعر - في مفارقة لغوية - لا يعبرعن مرحلة قرب انتهاء الأجل بالتعبير الشائع «خريف العمر» الذي فقد بكارة الاستخدام والإيحاء معًا، لأن الخريف يرتبط أيضًا بالتهافت والتساقط لعنفوان الخضرة/الحياة/النورانية، وعلى الرغم من أن الخريف يؤدي معنىً قريبًا في ارتباطه الزمني بالأصيل، حيث فترة انتصاف عمر اليوم، وما توحي به هنا من قرب مغيب العمر؛ فإن الأصيل يحمل معه نورانية من الأمل لمّا

(1) الديوان، 131، 132.

تنطفئ جذوتها، وبخاصةٍ إذا جاء تأويل الحلم/ النور/ بصيص الأمل تحمله نفس المحبوبة/ الخلاص.

والمفارقة اللغوية نفسها لا تفوت إحساس الشاعر حين استخدم في خطابه الشعري كلمة (تأويل) بدلًا من كلمة (تحقيق)؛ لينسجم (التأويل) بمعنى التفسير؛ مع منطق حلمه الغائم الذي يميد بين مرارة اغترابه وتذرُّع بالتواصل مع معالم الطبيعة وعوالم المحبوبة، فهو حلم يحتاج منطقه - بين أشجان ما أكثرها، وآمال ما أبعدها - إلى تأويل يقول بالتحقق: إمَّا للأمل وإما للألم، لأن منطق حلمه لا يقول بالتحقق لما يسعد، والدليل أن ختام القصيدة جاء منسجمًا مع الجانب السلبي لإيحاءات عنوانها، حيث: هي «أحلام يقظة» لمعذَّب نفس ترقص الأطلال في صمته المهيب ليهزّ الشجو والحزن أعماقها، لتخلفه في سرمدية من الإحساس بالشجن بين حاضره وماضية أملًا في مستقبل لمَّا تتضح رؤاه، كل ذلك في تجاوب وتساوٍ إيقاعي بين الأشطر؛ يعكس اتساق نبضات الألم:

**ترقص الأطْلالُ في صمتٍ مهيبْ**
**فيميدُ الشَّجْوُ في أعماقِ نفسي**
**وَترِفُّ الريحُ في لحنٍ رتيبْ**
**فيجيبُ اليأسُ من يومي وأمسي**[1]

(1) الديوان، 139.

## التشكيل بتراسل الحواس

أكثر الرومانسيون والقط واحد منهم من استخدام «تراسل الحواس» للتعبير عن مشاعرهم المتباينة أفراحًا وأتراحًا، والقط يبدو فيما أسبغه على تشكيل صوره بهذه الوسيلة المهمة متباينًا في توظيفه لها من حيث الجدة والبكارة حينًا، وما أفقده الاستخدام الذي لاكته الألسنة حتى فقد جِدّته تارة أخرى، على الرغم من مجيئه مجاورًا لوسائل أخرى من التشكيل استثمرت لقراءة النص.

و«تراسل الحواس» وسيلة أخذها الرومانسيون من الرمزيين وشاعت في نتاج الشعر الحديث والمعاصر. «وترسل الحواس معناه وصف مدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات حاسة أخرى، فنعطي للأشياء التي ندركها بحاسة السمع صفات الأشياء التي ندركها بحاسة البصر، ونصف الأشياء التي ندركها بحاسة الذوق بصفات الأشياء التي ندركها بحاسة الشم، وهكذا تصبح الأصوات ألوانًا، والطعوم عطورًا الخ»[1].

---

(1) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د. علي عشري زايد، 81، مكتبة دار العلوم ـ ط2 ـ 1979 م.

يقول القط في المقطع الأخير من قصيدة (في طريق الحياة):

**روضتي العذراءُ في الرَّبْوةِ لم يُطْمَثْ ثراها**
**خلف هذى القَفْرَةِ الجرداءِ قد طابَ جناها**
**ضَلَّ عنها الناسُ واستخفى عن الناسِ شذاها**
**قلبيَ العامرُ بالإيمانِ يومًا سيراها**
**وَسَيَلْقاَها وإنْ طالَ الغيابْ[1]**

في البيت الثالث يتجلى تراسل مدركات الحواس معانقًا في ضميره صورة تشخيصية، حيث جعل الشاعر الشذا برائحته الزكية وهو من مدركات حاسة الشم مستخفيًا، والخفاء والتجلي من مدركات البصر - علاوة على أنهما من صفات الكائن الحي - ما يجلِّي إحساس القط بالشذا مشمومًا لا يقل عن الإحساس به مرئيًا في انتعاش روحي يحتاج إليه هاديًا لروحه في طريق الحياة، وقد حدَّ إحساسه نحوه شمًا ورؤية، حتى لَيتحول ما هو مادي محسوس بالرؤية والشم إلى عذريةِ شيءٍ يتجرد يختلط بأحاسيسه الشفيفة؛ التي خلعها على روضته العذرية فسمت تشخيصًا إلى الحور العين اللواتي لم يطمثهن - في تناص قرآني يتبدّى من غورٍ بعيد - إنسٌ ولا جان.

ومن قصيدته «أنت كالناس» يقول القط متغزلًا

(1) الديوان، 81.

بمحبوبته، وهو يسترجع منها ذكريات فائتة في وحدته واغترابه:

تسري بأنهارٍ مَسَبَّحَةٍ
تهفو إليكِ بروح مُشْتَاقِ
سَلْسَالُهنَّ رفيفُ أجنحةٍ
ونسيمُهُنَّ حديثُ عُشَّاقِ
وعلى الضفافِ مُدَلَّهٌ صادي
يأبى الورودَ لغير سُقْيَاكِ
شفتاكِ أشهى خمرةِ الوادي
ونَمِيرُهُ الرَّقراقُ نَجْوَاكِ![1]

الحواس هنا في حضرة المحبوبة تتراسل مدركاتها، حتى ليختلط ما هو حسي بما هو روحي في منظومة جمالها، فسلسال مياه الأنهار العذب الصافي من مدركات حاسة الذوق؛ يسمو عن أن يكون شيئًا مشروبًا فقط، ليصبح له من البريق رفيق تدركه الأبصار، ومن أجنحة الطير ـ تحليقًا في عالم مجردٍ هائم ـ ملمس يعانق النسيم، حتى النسيم الذي هو من مدركات حاسة الشم واللمس معًا يتحول من إدراك القط مشمومًا مؤرجًا وملمسًا من دنيا الطبيعة رقيقًا إلى إدراكه ـ في سمو عن مألوف الإدراك ـ بوصفه لغة تدركها الأسماع المرهفة رقة وشفافية بين المحبين. إن هذا المشهد الروحي بين

(1) الديوان، 86.

المحبين تسمو فيه المحسوسات عن مألوفها شمًا ولمسًا ورؤية، وتندّ عن إدراكها الحسي المألوف والمحدود إلى عالم أثيري مجرد لإحداث هذا الأثر الرقيق والعجيب لدى المتلقي للصورة الشعرية.

ولسيطرة هذا الشعور الفرح على الشاعر؛ نراه في المقطع الثاني - ومن خلال تراسل الحواس أيضًا - يوحِّد بين عالم الأنهار من دنيا الطبيعة وعالم محبوبته المنتظر على الشطآن، وقد دلهه الحب وأذهب فؤاده شوقًا إلى قبلة تأبى الورود إلا إلى أنهار / شفتي محبوبته، فنراه يحيل الشفاه التي هي من مدركات الرؤية الحسية - والشبقية أحيانًا - على شيء مُذاق فيه روحانية عذوبة الأنهار ومادية طعم الخمر، حتى لَيتحول الماء النمير العذب من عالم الذوق ماديًا إلى موصوف من دنيا المسموعات نجوى محبين، بعد أن كان النسيم من دنيا الملموس والمشموم حديث عشاق من دنيا المسموع، موحدًا بين مدركات الحواس لتلتقي مشاعر الحب في النهاية، بوصفها روحانيةً تسمو على ماديتها.

إن تراسل الحواس هنا في نسيج صور القط يلعب دورًا مهمًا لدى متلقيها، فهو بتراسل الحواس في المقطع الثاني مثلًا يروِّض الإحساس الحسي الشبقي لدى متلقي صوره الغزلية، ليظل ما هو روحي أبقى في إحساسه، وقد سمت الحواس حتى صار ما يلمس من شفتي المحبوبة يذاق، بوصفه لغة نجوى وهيام. ولكن مشاعر

الرومانسية المموهة في أحايين كثيرة عند القط في خطاب شعري متناقض؛ تحيل شفاه المحبوبة لأنها ـ كالناس ـ على شيء تافه فاقد للمعنى والإحساس بها معنويًا وحسيًا، تعبيرًا عن مشاعر الوحدة والاغتراب والمثالية المعذبة، فشفتاها لا ماء ولا خمر؛ بل هي وهم صنعه خياله، يعلن ذلك في النهاية:

**شـفـتـاكِ لا مـاءٌ ولا خـمـرُ**
**أسـطـورتـانِ رَوَاهُـمـا وَهْـمـي!**
**وخـطـاكِ لا عـاجٌ و لا تـبـرُ**
**وَيْـحَ الـخـيـالِ وُبَـعْـدَ مـا يـرمـي!**[1]

وقد يزيد من الإحساس السابق عند المتلقي؛ استخدامه لعلامات التعجب في نهاية البيتين وعلامات الوقف إنشادًا، بوضعه نقاط الحذف ـ إشارةً إلى مسكوت عنه ـ بعد زجره للخيال (ويح الخيال... وبعد ما يرمي).

ومن قصيدته الرقيقة «بعد عامين» يقف القط في محراب عَيْنَيْ محبوبته بعد عامين من الفراق؛ التقيا بعدهما فأخذتهما فجاءة من النسيان، ثم تذكّرا كأجمل ما يكون التذكر:

**مـنـذ عـامـيـنِ هـاهـنـا كَـمْ وقـفـنـا**
**تـتـسـاقـى بِـشـجْـوهـا الأبـصـارُ**

---

(1) الديوان، 88.

وَبَلَوْنَا مِنْ حُبِّنَا نبضاتٍ
لم تدنِّس جَلالَها الأفكارُ[1]

إن الإحساس بلغة العيون هنا يسمو ـ عبر تراسل الحواس ـ عن متعة الإبصار وتداعياته في موقف حب وتذكر روحاني؛ حتى لَتتحوَّل النظرات ـ بوصفها شجوًا وحزنًا شفيفًا ـ إلى لحظات الفراق وتداعياتها؛ فيتجسد هذا الحزن المر ـ عبر تراسل مدركات الحواس ـ شرابًا مُذاقًا ـ فيه من مرارة الذكرى وحلاوة اللقاء شيء غامضٌ يتساوى إحساسًا مع نبضات وخفقات شفيفة جليلة عن أن تدنسها ـ وهي الشيء المحسوس ـ الأفكار التي هي من عالم المجردات، لِتختلط الأحاسيس تعبيرًا عن لحظة لقاء عزَّ؛ بعد عامين، فيلتقي ما هو مجرد مجسدًا فيما هو مادي؛ ليرسم القط بذلك التراسل العجيب بين مدركات الحواس لحظة اللقاء التي عبر عنها من قبل في القصيدة بقوله:

لُحْتِ لي فجاةً فَحَارَ يقيني
واسترابتْ في حِسِّها الأنظارُ[2]

«وهكذا تتعانق هذه الأشياء المتباعدة على هذا النحو الغريب، لتوحي بهذه الأحاسيس الغريبة وهذه المشاعر الغامضة المركبة التي تعجز اللغة العادية عن التعبير عنها، وعن طريق هذا التراسل تتجرد هذه المحسوسات عن

---

(1) الديوان، 105.
(2) الديوان، 103.

حسيتها وماديتها، وتتحول إلى مشاعر وأحاسيس خاصة»[1]، كما يرى د. عشري زايد.

لقد كان القط الشاعر بوصفه واحدًا من المجدّدين عبر وسائل كتراسل الحواس في شعره من المدركين في إبداعهم، «أن من الطبيعي أن يستعير الشاعر من مجال إحدى الحواس ما يخلعه على معطيات حاسة أخرى، إذا كان في هذه الاستعارة ما يعين على الإيحاء بما يستعصي على التعبير الدلالي من دقائق النفس وأسرارها الكامنة. فالنفس الإنسانية في جوهرها وحدة ترتد إليها وسائل الإدراك على تعددها»[2].

(1) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، 83، 84.
(2) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، د. محمد فتوح أحمد، 331 ـ دار المعارف - مصر ـ ط 3 ـ 1984 م.

## التشكيل بمزج المتناقضات

ويأتي «مزج المتناقضات» أحد أهمّ وسائل تشكيل الصورة عند القط تعبيرًا عن رؤاه المتناقضة للعالم من حوله. إذ لم يقف القط في صوره ـ بوصفه شاعرًا حديثًا ـ «بالعلاقات المألوفة بين عناصر الصورة، عند حدود الجمع بين الأشياء المتباعدة عن طريق تراسل الحواس، وغير ذلك من الوسائل الفنية، وإنما يتجاوز الأمر ذلك إلى مزج المتناقضات في كيان واحد يعانق في إطاره الشيء نقيضه، ويمتزج به مستمدًا منه بعض خصائصه ومضفيًا عليه بعض سماته، تعبيرًا عن الحالات النفسية والأحاسيس الغامضة المبهمة، التي تتعانق فيها المشاعر المتضادة وتتفاعل»[1].

وإذا كان التناقض أحد سمات الخطاب الشعري عند الرومانسيين؛ عرفنا سر استخدامهم له، بوصفه وسيلة من وسائل تشكيل الصورة في نتاجهم الشعري. واستخدام القط لمزج المتناقضات يأتي في شعره عن وعي بقيمته في إبراز تناقض مشاعره أمام ثنائيات واقعه المعيش، بين الكره والحب، الرضا والسخط، الاطمئنان والقلق، أو تعبيرًا عن

(1) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، 84.

ثنائية مذهبية تحن إلى الواقعية، وفي الوقت نفسه؛ تعتقد وتجترّ الرومانسية.

من قصيدته «هم الناس»؛ يصور القط - عن وعي وتصريح - تناقض ما يراه من محبوبته، الذي جاء معادلًا لحيرته التي أشرنا إليها من قبل؛ بين نداء الواقع المتفلت من القيود الاجتماعية ورغبته في ذلك، وبين نداء الضمير تذرعًا بموروثه الرومانسي الحالم المقيد لسلوكه، قائلًا:

لديكِ ثَوَىْ من كُلِّ شيءٍ نقيضُهُ
يناصرُ كلٌّ ضِدَّهُ ويؤازرُ
عليكِ من الأضواءِ أبيضُ فاتنٌ
وفيكِ من الأظْلالِ أسمَرُ آسِرُ
تَقَدَّسَ فيكِ الحسنُ والحسنُ طاهرٌ
وعربَدُ فيكِ الدَّلُ والدَّلُ فاجرُ[1]

إن هذه المرأة / الرمز التي أسقط عليها الشاعر مشاعره المتباينة؛ بين الرغبة في متع الحياة وما صاغه الناس ميراثًا في نفسه من سطوة الضمير اجتماعيًا وخلقيًا، ما هي إلا رمز للشيء ونقيضه يجتمعان فيها شكلًا، إذ جمعت بين نورانية بياض وجهها وسمرة في لون الظل صبغت شعرها، فكان نتاج تلاقي اللونين ما يأسر الناس من جماله.

ولا يتفلت - من الأبيات السابقة - الشعور بقيمة

(1) الديوان، 90.

التناقض اللوني الآسر عن إحساس الشاعر في البيت الثاني؛ حيث يدخل في إبراز تناقض جمالي جديد حيال حسنها في جانبه الروحي السامي، وأيضًا في جانبه الشبقي، إذ جمعت بهذا الجمال الذي أبرزه التناقض اللوني بين الحسن في جانبه الطاهر روحًا، والدلال في جانبه الغاوي المثير للنظرة الفاجرة، وكأن الشاعر يُخفي تحت البنية السطحية لتصويره بنىً عميقة مسكوتًا عنها، كشفت القصيدة عن بعضها؛ متمثلةً في الجانب المتصارع بين تذرع الشاعر بالضمير الذي صاغه في نفسه الناس ميراثًا اجتماعيًا أخلاقيًا، يتمثل في الحسن روحًا / قداسة / طهرًا، والجانب الآخر يتمثل في نداء الغرائز والتحرر من قيودٍ، هي حق آخر لشاب في مثل سنه.

ولكي يقرّ ضمير التصوير الشعري - بوصفه شكلًا - هذه المضامين المتناقضة ويبرزها لدى المتلقي في تجاوب نفسي جمالي؛ لا يكتفي بمزج المتناقضات في مسارب الصورة فقط؛ وإنما يلجأ الشاعر إلى وسائل تشكيل أخرى أبرزها إلى جانب المقابلة والتضاد؛ الإيقاع الموسيقي في البيتين الثاني والثالث، ذلك الذي نلمحه واضحًا لمشاعرنا وفكرنا، من خلال شكل بلاغي قديم هو الترصيع الذي يعني «أن تكون ألفاظ الكلام مستوية الأوزان متفقة الأعجاز»[1]، أو في عبارة أدق «توازن الألفاظ مع توافق

(1) **مقدمة تفسير ابن النقيب في علم البيان والمعاني والبديع وإعجاز القرآن**، تحقيق د. زكريا سعيد علي، 476 - مكتبة الخانجي بالقاهرة - 1995م.

الأعجاز أو تقاربها»[1]، نشعر بهذا الترصيع ودوره في معايشة الصورة ـ شكلًا ومضمونًا ـ من خلال التساوي الإيقاعي بين شطري كلٍّ من البيتين الثاني والثالث، ويبلغ هذا التساوي الإيقاعي حدًا من الانسجام حين يتحقق لدى متلقي الصورة على هذا النحو من «السيمترية» الإيقاعية توافقًا نفسيًا مع تلك التوافقات الإيقاعية، بدعم من وسائل متباينة تكوِّن نسيج الصورة نفسيًا وجماليًا، كمزج المتناقضات والمقابلة.

ولا يتخلى القط ـ في القصيدة نفسها ـ عن إبراز هذا التناقض على مستوى مغاير في رفقة هذه المرأة الرمز، وحين يبثّها في حوار درامي شجيّ تناقض ما يعيشه الناس أنفسهم الذين صاغوا ضميره على الانكفاء، وذلك حين يقول:

**هُمُ الناسُ يا ليلايَ صاغُوا ضميرنا**
**فَأوْفَتْ بنا للنّائراتِ الضمائرُ**
**عرفنا من الناس الغَوايةَ والتُّقى**
**وصاحبَنا نَاءٍ من الناس آمرُ**
**وقامت بنا للخير والشَّرِّ ساحةٌ**
**هَوَتْ بثراها للسلام منائرُ**[2]

البيت الأول يعكس سخرية يعمقها بعدُ مزج

(1) **جواهر البلاغة**، أحمد الهاشمي، 306 ـ دار إحياء التراث العربي ـ ط 12 ـ بيروت.

(2) **الديوان**، 94، 95.

المتناقضات في البيتين الثاني والثالث، فهؤلاء الذين «صاغوا» ضميره بما توحي به الكلمة من تبعية تتنافى وطبيعة ما يريده الشاعر حرية وانفلاتًا من قيدهم، ستؤدي به وبمحبوبته الرمز إلى أوار النار، فما الناس الذين صاغوا ضميره سوى جامعين في أنفسهم للنقيضين الغواية والتقى، ومن صاحبناهم منهم في رحلة الحياة لم يكونوا أحيانًا على غير ما نريد إلا آمرًا ناهيًا، مع أن حياتنا نفسها تقوم على النقيضين الخير والشر، وكلٌّ مصيره إلى التراب تراب في حضرة الله ولو كانت منارات.

حتى إن القط يريد أن يعمق من خلال مفارقة تصويرية شفيفة جانب الصراع بين المتناقضات في نفسه حين يقول:

**غـرامكِ فـي الأحـشـاء عـاتٍ مـسـيـطـرٌ**

**ورأيـيَ فـي الأعـمـاقِ غـضـبـانُ ثـائـرُ**[1]

إن جوانية نفسه تحمل الإحساس ونقيضه في صراع بين مشاعر متباينة، ولكن انظر إلى قدرة القط الشاعرة بوقع الكلمة إيحاء وإيقاعًا على نفس المتلقي ليقر خطاباته الشعرية المتناقضة، فما الغرام العاتي المسيطر في أحشائه نحو محبوبته سوى إشارة محجبة إلى ما أشار إليه نثرًا؛ حيث إحساس القط بالانفلات من القيد الرومانسي المحافظ على ما صاغه الناس في ضميره إلى حيث المتع والملذات، وما رأيه الغضبان الثائر في ما صاغه سوى إشارة إلى ما أقره

(1) الديوان، 95.

الناس في ضميره من قيد التمسك والتذرع بالقيم والمثل؛ التي لا يستطيع منها فكاكًا. ولعل الشاعر كان موفّقًا حين جعل الأحشاء وهي مواطن الإحساس قلبًا وكبدًا أماكن يعيش فيها الحب عاتيًا مسيطرًا له الغلبة على مشاعره، وما يستتبعه ذلك من الإيحاء بالتذرع والتمسك بهذا الغرام، في حين تأتي المفارقة من الأعماق التي جعلها الشاعر في موقف يوحي بالحنق والثورة غيظًا وكمدًا على ما يريد أن ينفلت به إلى دنيا الواقع بعيدًا عن أعماق الضمير.

ولكي ينجح الشاعر العارف لقيمة الإيقاع دوره القادر على إقرار مرامي خطابه الشعري؛ نراه يساوي إيقاعيًا ونفسيًا بين الشطرين؛ متخذًا من المحبوبة أيضًا معادلًا نفسيًا للإحساس ونقيضه كما فعل في أبيات سابقة، حيث يجعل الترصيع مرةً أخرى يساوي إيقاعًا بين المشاعر المتصارعة في التفعيلات، حتى في الزحافات والعلل، التي تدخل حشو الطويل وأعاريضه وأضربه، (فالغرام في الأحشاء) يساوي إيقاعًا ومشاعر (الرأي في الأعماق) على النحو التالي مثلًا (غَرَامُ - كِفِلْ آحْشَاْ - وَرَأْيْ يَفِلْ - فعُوْلُ - مَفَاعِيلُنْ)، هذا إلى جانب لغة المقابلة والمفارقة؛ يقوّي لدى المتلقي إقرار مواقف الشاعر ومضامينه حيال عالمه داخليًا وخارجيًا.

ويلجأ القط في سبيل إبراز مشاعره المتباينة القلقة في قصيدة مثل «حلم يقظة» إلى إبراز ما يمكن أن يسمَّى إيغالًا في التناقض «تناقض التناقض» حيال مشاعره الرومانسية التي تهوِّم مع الإحساس ونقيضه، فهو حين يسقط على صمت

ليل العناة الحائرين من نفسه الملول القلقة نراه يصدر في تناقض مع الصمت أصواتًا على النحو التالي:

**إيــه يــا لــيــل الــعُــنــاةِ الــحــائــريــنْ**
**أنــتَ يــا لــيــلُ رهــيــبٌ فــي سُــرَاكْ**
**تــبــسـطُ الــشـكَّ عــلـى وجــهِ الــيـقـيـنْ**
**ويُــرَاعُ الأمــنُ مــن وقــعِ خُــطَــاكْ**

❀ ❀ ❀

**يــا لَــهُ صــمــتًــا إذا مــلَّ الــســكــونْ**
**زفــرَ الــرِّيــحَ صــفــيــرًا كــالــفــحــيــحْ**
**فــإذا الــصَّــمْــتُ جَــهِــيــرٌ مــســتــبــيــنْ**
**يــبــعــثُ الموؤودَ من ماضي الجروحْ**[1]

إن ليل القلق هنا يبسط الشك - في تناقض يبرز هذا القلق - على وجه اليقين؛ فيخيف الأمن - في تناقض جديد - من وقع خطاه، حتى إذا ما مل صمتُه سكونَه؛ كان مصدرًا للصوت من ضمير سكونه المحموم - في مزج بين نقيضين -. ولكن سر روعة التصوير بمزج المتناقضات عند القط يتجلى في موقفه من الصمت وموقف الصمت منه.

إن الشاعر يبدو متأففًا من صمت ليله الذي ضمه وغيره من عناة الرومانسيين الحائرين حتى مَلَّ الليل نفسه سكونه، فنفَّس عنه في أول الأمر بزفير أنفاس هي الريح؛

(1) الديوان، 125.

التي كان وقعها في درجة الصوت والرهبة في أول الأمر خفيضًا كفحيح الأفاعي؛ ما يناسب في الإيحاء جو الليل رهيب السُّرى؛ الذي يراع الأمن من وقع خطاه، ثم يستحيل هذا الصمت في البيت الثاني من حالة الهمس التي عبَّر عنها صوت الصفير والفحيح؛ إلى حالة الجهر تعبيرًا عن موقف مغاير من موقف الصمت نفسه تجاه الشاعر، فإذا به يعلو جهيرًا مثيرًا للمتكتم الموؤود من ماضي جراح الشاعر، وكأنه صار عدوًا شامتًا يترصَّد له.

ولقد لعبت الطبيعة النطقية والفيزيائية للأصوات دورًا بارزًا في تحليل مرامي الخطاب الشعري في الأبيات، من حيث إقرار خطاب التناقض عند المتلقي، فإذا نظرنا إلى كلمتي (صفير) و(فحيح)؛ سنجدهما مكوَّنين من أصوت الصاد والفاء والحاء والراء؛ وكلها ـ ماعدا الراء ـ تُعدّ من الأصوات المهموسة الاحتكاكية، التي تناسب صوت الصفير والفحيح تعبيرًا عن موقف الشاعر القلق من صمته القلق المقلق؛ في ظل ليل يكفي فيه الهمس صوتًا يلف سكونه، ولكن الموقف يختلف حين نستمع في سياق الخطاب الشعري إلى كلمة (جهير) التي يحاكي تركيبها الصوتي معناها، إذ هي كلمة بدايتها ونهايتها صوتان مجهوران «فالجيم الفصيحة المعاصرة كما ينطقها القراء اليوم صوت لثوي حنكي، مركب (انفجاري) احتكاكي مجهور»[1]، بينما الراء من الأصوات المكررة وهي «صوت لثوي مكرر

(1) علم اللغة العام.. الأصوات، د. كمال محمد بشر، 118: 124 ـ دار المعارف ـ ط 6 ـ 1980م.

مجهور»[1]. وهما بذلك صوتان جرسهما واضح في السمع؛ يزيد من وضوحهما المدّ بالياء بما يتناسب مع موقف الصمت المترصد بصمت الشاعر مثيرًا لأعصابه المتوفزة «فالجهر يلعب دورًا إيجابيًا في وضوح الصوت، في حين يجسد الهمس دورًا سلبيًا له»[2]. ويرى علماء الأصوات المهتمون بتحليل الخطاب الشعري كالدكتور قاسم البريسم: «أن الدراسات المختبرية الصوتية كشفت أن الأصوات المهموسة تنتج بجهد مضاعف، وتحتاج إلى وقت أكثر من الأصوات المجهورة»[3].

وعن الدلالة الفنية والسايكولوجية لذلك يقول د. البريسم: «لذا يكشف تجمع الأصوات المجهورة والمهموسة، في أسطر القصيدة، الخارطة الدلالية المرتبطة بالحالة النفسية التي يتولد في ظلها الخطاب، وفقًا لمبدأ الوقف والجهد المتاحين للشاعر، وقد يحاكي هذا التنوع نوعًا من الانفعالات والمضامين، التي يريد شاعر أن يثيرها أو تتسرب عبر النسيج الشعري مع تيار الدلالات الخفية»[4].

ولا أدل على هذا التنوع المحاكي للانفعالات

---

(1) م.س، 129.

(2) **منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري.. الآفاق النظرية وواقعية التطبيق** د. قاسم البريسم، 49 ـ دار الكنوز الأدبية ـ بيروت ـ ط 1 ـ 2000 م.

(3) نفسه، الصفحة نفسها.

(4) نفسه، الصفحة نفسها.

والمضامين في نسيج الخطاب الشعري، من كون الانفعال الناشئ عن تحدي الصمت وجهره أمام مسمع أعصاب الشاعر، قد أتت ثماره انفعالًا من نفس الشاعر؛ حين استحال الصمت الجهير الذي أمعن الشاعر في إبراز صوته وصفًا: «بالمستبين»؛ إلى مثير نفسي يبعث الموؤود المكتم من ماضي جراحه، لتكشف المفارقة الصوتية جهراً وهمسًا عن إنطاق الخطاب الشعري بمشاعر متناقضة تخلق من السكوت صوتًا مهموسًا / مكتمًا / موؤودًا، حينًا، ومجهورًا / جهيرًا / مستبنيًا حينًا آخر، وفق الحالة النفسية للشاعر.

هذا وقد زاد هذه الدلالة وضوحًا؛ أنه لا تكاد تخلو كلمة من كلمات البيت الأخير من حرف أو أكثر صائتًا، وهذا ما نلمحه في كلمات: (جهير ـ مستبين ـ الموؤود ـ ماضي ـ الجراح). «فالأصوات الصائتة (الفتحة والفتحة الطويلة، والضمة والضمة الطويلة، والكسرة والكسرة الطويلة) تُعدّ أوضح الأصوات في لغتنا العربية، ويعود سبب وضوح هذه الأصوات إلى الحزم الصوتية التي تشكل طبيعتها الفيزيائية. . .والأصوات شبه الصائتة (الواو والياء) والأصوات المائعة (اللام والميم والراء والنون)، تعد أوضح من جميع الصوامت، لما فيها من حزم صوتية أيضًا»[1]. وهكذا تلعب المفارقة الصوتية دورًا في إنتاج واستنطاق دلالات الخطاب الشعري في إبراز مفارقات التناقضات.

---

(1) م.س، 47.

وعبر تناقض جديد، أو تناقض مع الصورة السابقة يقول القط من القصيدة نفسها «حلم يقظة»:

**فــإذا الــلــيــلُ صــبــاحٌ وادعٌ**

**أبــيــضُ الآفــاقِ لألاءُ الــنَّــدى**

**وإذا الــصَّــمْــتُ هــدوءٌ رائــعُ**

**حــالــمُ الأنــفــاسِ مــهــمــوسُ الــصَّــدى[1]**

الليل - في هذا المقطع - يغدو صباحًا وادعًا بعد أن كان في المقطع السابق ليلًا مقلقًا للسائرين؛ رهيبًا في سواده، فإذا به - في تناقض مع الليل في المقطع السابق وفي تناقض مع سواده المدلهم - صباح أبيض لألاء الندى؛ يعكس عليه الشاعر حالة من الرضى، وإذا بالصمت الجهير المستبين يرق ويفيق من صوته المستفز، ليصير في هدوئه الرومانسي الرائع حالم الأنفاس - في صورة تشخيصية رقيقة - مهموس الصدى، لِيخلّق الشاعر من هذا التناقض الذي جعل للصمت صوتًا مهموسًا حالةً من الاطمئنان النفسي، وهذا يتعانق ويمزج بين «الصمت الجهير» «والصمت المهموس» مع مجموعة من المتناقضات؛ تكشف عن تناقض أكبر هو تناقض المشاعر والمواقف عبر الخطاب الشعري عند الرومانسيين.

فلقد كان الصمت جهيرًا معبرًا عن حالة نفسية قلقة

---

(1) الديوان، 127.

متوتّرة مغتربة تنشد ألمها مع ليل العناة الحائرين، ثم غدا الصمت مهموسًا، صوتُهُ خَفِيٌ في حضن ليلٍ؛ هو الصبح وداعة وبهاء وحلمًا، وتتجلى هذه المفارقة النفسية التصويرية بين المقطعين المتناقضين من خلال محاكاة أصوات كلمة (مهموس) للمعنى في مقابل كلمة (جهير)، فكلمة (مهموس) تشكلها أصوات: الميم (وهو صوت مائع) والهاء والسين (وهما صوتان مهموسان خفيضان)؛ لذلك جاء الهمس صدى والصدى همسًا في تركيب إضافي؛ بما يحمل صوتا السين والصاد من همس رقيق.

وثنائية الصمت / الصوت يكثف القط وجودها في كثير من قصائده ذات المنحى الرومانسي؛ تعبيرًا عن مشاعر الاغتراب والقلق، فهو القائل من قصيدته «غياب»؛ بما يناقض الصور السابقة مباشرة:

**أيُّها الغائبُ عن هَذِي المُرُوجْ**
**أكْثَرَ الصَّمتُ حواليَّ الضَّجيجْ**
**غيرَ هَمْسٍ من نُفَاثَاتِ الأريجْ**
**وحنينٍ للذي غابَ شَذَاهْ[1]**

فالصمت غدا للشاعر عدوًا مترصّدًا أكثرَ حواليه الضجيج، ليأتي الهمس معادلًا صوتيًا رقيقًا بين الصمت والضجيج؛ يخفف من غلواء نفسه؛ حين يأتي مُدْرَكًا عبر

---

(1) الديوان، 141.

حواس مختلفة، فهو ـ بوصفه مدركًا سمعيًا ـ يأتي محسوسًا عبر نفاثات الأريج مشمومًا ومسموعًا. إن الشاعر لم يكتف بتراسل معطيات الحواس، فلجأ إلى تقريب مدركات الحاسة الواحدة بعضها من بعض (فالصمت) و(الضجيج) كلاهما من مدركات السمع، ووجود أحدهما ينفي وجود الآخر، ومع ذلك لا يجد الشاعر حرجًا في أن يجمع بينهما للإيحاء بأن عالم الحس عنده، قد بلغ من التجريد درجة يستشفّ فيها النقيض من النقيض، وتلك ذروة التجريد[1].

ولا يعني حديثنا السابق عن التناقض في الخطاب الشعري عند الرومانسيين ـ من خلال وسيلة كمزج المتناقضات ـ؛ أنها حكر على القصائد التي تنحو منحىً رومانسيًا. فعلاوة على أن هذه الوسيلة انتقلت مع «تراسل الحواس» من شعراء المذهب الرمزي إلى الرومانسيين، فقد شاعت في الشعر الحديث والمعاصر عند كثير من شعراء الواقعية للتعبير عن أزمة الإنسان المعاصر تجاه واقعه المعيش بقضاياه المتناقضة فكريًا وسياسيًا.

وقد لجأ القط نفسه إلى مزج المتناقضات في أواخر قصائد ديوانه التي تنحو منحى واضحًا إلى الثورة على قيد الرومانسية نحو واقعية منضبطة تتلمس خطواتها في حذر وطموح معًا، فهو القائل تعبيرًا عن هذه المشاعر من قصيدته «إلى الليل»:

(1) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، 19 (بتصرف يسير وضعناه بين قوسين).

هنا في سجنيَ العالي أُقيمُ على الأسى وحدي
قريبًا من دُنا الآلِ بعيدًا غايةَ البعدِ
هنا في مضجعٍ بالي وبين حوائطٍ رُبدِ
أُهوِّمُ تحت أغلالي فأُدرِكُ ذِلَّةَ القيدِ
وأنْسانِيه تَجْوَالِي[1]

وما الليل والسجن العالي هنا سوى مكانين رمزيين؛ يرسف فيهما ذليلًا في تهويمات رومانسية؛ غدت كغرفة السجن حيث المضجع البالي والحوائط الكدرة، هذه الحال أسلمته إلى حال أخرى من التناقض المبرز لمشاعر الاغتراب؛ فهو قريب من دنا الآل (بما توحي به كلمة دنا من اتساع ورحابة). ولكنه في مفارقة تصويرية ـ يحملها ضمير التناقض ـ بعيد غاية البعد؛ (حيث تضيق عليه الأرض بما رحبت) استشرافًا إلى تغيير واقعه الذي استغرقه وتملكه تجوالًا مع أفكاره المتجددة حتى أنساه ـ إلى حين ـ قيده من موروثه الرومانسي.

(1) الديوان، 182.

# التشكيل بالمفارقة التصويرية

اتضح من تحليلنا السابق لأبيات من شعر القط من خلال وسيلتين مهمّتين «كتراسل الحواس» و«مزج المتناقضات» كيف نجح إلى حدّ بعيد في توظيفهما لإبراز حدة المفارقة في المواقف والقضايا التي أراد طرحها، وهذا الطرح وهذه الكيفية يحيلاننا على قراءة وسيلة مهمة في تشكيل الصورة «كالمفارقة التصويرية»، والكشف عن مدى قدرة القط على توظيفها وسيلة من وسائل استنطاق جديد تصويره عن قضاياه ومواقفه المتباينة المتناقضة.

والمفارقة كما يراها الناقد الدكتور على عشري زايد «تكنيك فني يستخدمه الشاعر المعاصر لإبراز التناقض بين متقابلين بينهما نوع من التناقض والتناقض في المفارقة فكرة تقوم على استنكار الاختلاف والتفاوت بين أوضاع كان من شأنها أن تتفق وتتماثل، أو بتعبير مقابل تقوم على افتراض ضرورة الاتفاق فيما واقعه الاختلاف»[1].

والمفارقة في شعر القط تأتي متجلية حينًا، معلنةً عن نفسها في مقاطع بعينها، وتأتي حينًا آخر في مساربه لإبراز

(1) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، 137.

حالة من التناقض والتوتر بين إيمانه بالرومانسية قضايا ومواقف، وبين واقعية تشده لقضاياها؛ حيث لم تكن ـ كما يقول القط نفسه ـ: «مشكلات المجتمع قد اتضحت بعدُ لهؤلاء الشباب على نحو يخلق عندهم وعيًا ناضجًا بها، ويرسم الطريق إلى حلها أو التغلب عليها، كما كان تسلُّط المستعمر والطبقة الحاكمة يحول دون أن يقول ما في نفوس الأدباء من الشباب مثل هذا الوعي الذي يمكن أن يتجه بأدبهم دفعة واحدة إلى الواقعية الصريحة»[1].

والصنف الأول من استخدامه للمفارقة في خطابه الرومانسي، يمكن أن ندركه من قوله في قصيدة «قلق»:

ظَمـأٌ يشـوي لـهَـاتِـي حـرُّهُ
فـإذا قـاربـتُ يَـنـبُـوعًـا خَـمَـدْ
ونـداءٌ مـن رغـابـي سـحـرُهُ
كُـلَّـمـا مِـلْـتُ إلـيـه لـم أَجِـدْ[2]

إن القط يهدف من خطابه الشعري إلى إبراز فداحة المفارقة بين طرفين تناقضا، وكان من الرحمة بحميا ما يعيشه قلقًا باحثًا عما يطمئن روحه أن يأتلفا، فالظمآن حرًا وحرقة من منطق الرحمة أن يرويَ الماء غُلَّته، ولكن العكس هو الذي يحدث كأفدح ما تكون مرارة التناقض، ليتحول الينبوع /

---

(1) الديوان، 49، المقدمة.

(2) الديوان 73.

الرِّيُّ / الحياة سببًا محبطًا من أسباب اليأس / الهلاك / الخمود / الموت، وكأنه سراب في بيداء محرقة.

ولكي يزيد القط من فداحة المفارقة وسرابية الإحساس والرؤى، نراه يجعل سرّ نداء رغباته لا ينتهي إلى تحقيق هذه الرغبات كلما تسمَّعت روحه نداءها ومالت إليها، بل ينتهي الأمر إلى ضياعها، ولقد كان القط موفقًا في تعميق حدة المفارقة وفداحتها حين قدم ـ من خلال الجملة الخبرية الوصفية: (من رغابي سحره) ـ الرغاب على السحر الذي كانت الرغاب فيه هي الغاية الأبقى والمفقودة في صحراء روحه؛ قدمه على السحر الذي يغدو رغم لذته خداعًا كالسراب الذي ينفق المعذب عطشًا إليه السُّبُل؛ فلا يجده ماءً بل يأسًا فموتًا، يزيد من فداحة هذه المفارقة أيضًا علاوة على التقديم والتأخير؛ حذف الشاعر فاعل ومفعول الفعل المتعدي (أجد)، وحذف الفاعل وجوبًا ومعه المفعول؛ إنما يوحيان بغياب ذكر ما لا حصر له من رغبات ماتت، ومات سحرها لموت صاحبها نفسيًا وهو يقرب من الموت ماديًا، تاركًا لخيال المتلقي ـ وما يفعله في نفسه الإيحاء ـ كلَّ سبيل لتلمُّس الإحساس بعمق المفارقة خفاءً وتجليًا، وحياة وموتًا. فالفاعل المحذوف وجوبًا هو الباحث عن المفعول به المختفي المحذوف الذي يمثل النجاة/ الاطمئنان/ الحيوات.

وقصيدة «قلق»؛ تصور كما يقول القط: «خبرة الشاعر أمام مسالك الحياة المتشعبة وإحساسه بما يدور في نفسه من

عواطف وآمال مختلطة مضطربة؛ لا يدرى طبيعتها على وجه التحديد، ولا يعرف كيف يكون السبيل إلى تحقيقها»[1].

ولا تتخلى هذه الرؤية القائمة على القلق من خلال المفارقة عند القط، وهو يقول من قصيدة غياب:

كَمْ سكبتُ القلبَ آمالاً حِسَانا
واثباتٍ تتخطَّى بي الزمانا
ثُمَّ خلَّتْني وأبقتْ لي الهوانا
وكئيبًا خفقُهُ رَجْعُ أَسَاهُ[2]

إن القلب المسكوب آمالًا حسانًا من الطبيعي أن تتقبلها نبضاته بقبول حسن فرحَةٍ، وقد تحولت كل نبضة إلى أمل جديد وفرح جديد يثب غبطة حتى لنفس الشاعر، حيث تترصد له آماله في ذروة فرحته، وتغترب عنه مخليةً الهوان لقلبه بعد أن كانت نبضاته التي بها يحيا، ليصبح بيتًا خربًا إلا من خفق مؤس؛ يستحيل رجعًا للأسى والكآبة لا نبضًا بالآمال.

ولقد وظف اللغة في بساطة وبراعة معًا للإيحاء بفداحة المفارقة؛ بما تكشف عنه من أزمة الشباب المعاصر المنكفئ على ذاته في رومانسية حزينة، فـ«كم الخبرية» تدل على كثرة حدوث الحدث مرات عديدة؛ بما توحي به من تتابع وتلذُّذ بتكرار حدث سكب القلب آمالًا حسانًا في

(1) الديوان ـ 45، 46 (المقدمة).

(2) الديوان، 147.

صورة تجسيدية للآمال؛ تجعلها أمام المتلقي محسوسةً تتقافز وتتواثب فرحًا، وفي مقابل ما توحي به (كم الخبرية) من تعبير عن مشاعر الفرح / التواثب / الاستشراف؛ يأتي (ثم) حرف العطف الذي يوحي «بالتراخي» في وقوع الحدث، كأنها قد بيتت النية على مهل وترصد لآماله فاغتالتها مخلِّفةً له الهوان/ الكآبة/ الاغتراب/ الأسى.

وتأتي القافية في البيت الأخير بـ «هاء السكت» المغايرة للنون الممدودة؛ التي أوحت بالعويل والشجن؛ لتعلن سكوت القلب وهموده موتًا لآماله التي غدت نبضاته / نبضاتها خفقات ورجعًا للأسى.

وفي قصائده التي تنحو في آخر ديوانه منحىً واقعيًا يحاول الثورة على مثالية الرومانسية، يقول القط من قصيدة «حطم تماثيلك»:

**ما أعجبَ النّوَّامْ**

**في عالمٍ سَاهِرْ**

**بالرقصِ والأنغامْ**

**من جوهرٍ ساحرْ**

**أغْفَوا إلى أصنامْ**

**من صنعةِ الخاطرْ**

**يا ضيعةَ الأيامْ**

**في الشَّكِّ والنَّجوَى**[1]

---

(1) الديوان، 178.

إن المفارقة هنا يتجلى ظاهرها، في أن هناك طرفًا يمثله بشر نوام يهيمون ويهومون في أحلامهم ومثاليتهم التي حولوها ـ في رؤية من القط ساخرة ـ إلى أصنام يتعبدون لها؛ صنعتها خواطرهم مثالًا للذاتية المنكفئة على مشاعرهم، فضاعت أيامهم شوقًا ونجوى من ذواتهم لما دون عالمهم الواقعي، وهنا يأتي الطرف الآخر للمفارقة؛ حيث يتجلى الواقع حرًا من أي قيد من المثالية المنكفئة على ذاتها دون استشراف واقع؛ عالمه ساهر بلا قيود من تقاليد وأعراف؛ يرقص ويتغنى على أنغام المزهر.

إن باطن المفارقة هنا يعلن المسكوت عنه في خطاب القط الشعري، حيث الصراع بين رومانسية تربَّى عليها فكره وذوقه، وواقعية جديدة يحاول أن يستشرف رؤاها في شعره قبل سفره إلى الخارج للحصول على الدكتوراه، وبعد عودته وقد رأى نماذجها وأعلامها يعيشون في الخارج. وهذا ما عبَّرعنه في مقدمة ديوانه بمثل قوله: «فلما عدت بعد خمس سنين كان قد طرأ على إدراكي للحياة تحول كبير؛ جعلني أحسن بشيء غير قليل من الغربة نحو ما تضمنته قصائدي من عواطف لم أعد قادرًا على الشعور بها بمثل ما فيها من حدة وقوة وانفعال، ولكني مع ذلك لم أفقد رضائي عنها؛ من حيث تعبيرها ونجاحها في تصوير تلك العواطف الجياشة التي كانت تملأ عليَّ صباي»[1].

---

(1) مقدمة الديوان، 37.

ولقد كان القط واعيًا بحجم المفارقة بين مشاعره الرومانسية، وواقعية مجتمعه من حيث ظروفه ومشاكله، حين يقول: «وقد قامت في مجتمعنا من الظروف والمشكلات منذ أن نظمت هذه القصائد ما تطور بالشعر العربي والأدب عامة إلى الواقعية، وأصبح الأدباء الواقعيون لا يرضون كثيرًا عن الشعر الذاتي الذي يتحدث فيه الشاعر عن عواطفه الخاصة بصورة لا ترتبط فيها بجذورها الاجتماعية ومظاهرها الإنسانية الشاملة»[1].

وقد تتعدى المفارقة التصويرية بين المواقف في شعر القط؛ لتشمل في صنف آخر من المفارقات قصيدة كاملة، ففي قصيدة «في طريق الحياة» يحمل من المفارقة بين مقاطعها سبيلًا لإبراز التناقض بين مواقف من شأنها أن تتحد وسنكتفي منها بإيراد مقاطع ثلاثة، حيث يقول القط:

**كم رأتْ عيني وكم قد حنَّ للروضاتِ قلبي**
**فتركتُ الدربَ مهجورًا وخِلتُ الروضَ دربي**
**وهَفَتْ للعشب أقدامي وقال الجهدُ: حسبي**
**ورفعت الكفَّ لله أُقضِّي حق ربِّي**
**من ثناء وصلاةٍ ومتابْ**

❀ ❀ ❀

**وإذا بالروضِ قد خَفَّتْ به جندٌ غُتَاه**

(1) مقدمة الديوان، 44.

لـم يـبـالـوا حُـرمـةَ الـحـمـدِ ولا قـدسَ الـصـلاه
صـاح مـنـهـم: مُـلكُـنـا المحـبـوبُ من بـعـض مـنـاه؟
أشـهِـرُوا الـبـيـض وهُـزُّوا لـلـحـراب

❀ ❀ ❀

فـهَـوتْ مـن حـضـرة الـربِّ إلـى الأرض يـداي
وتـلاشـى حـمـديَ الـمـبـتـورُ وانْـجَـابَـتْ رؤاي
قـلـتُ: هـذى الـحـربُ يـا قـومُ أُعِـدَّتْ لـسـواي
أنـا مـنـكـم طـالَ فـي الـبـيـد ثَـوَائِـي وسُـراي
كـيـف تُـلْـقُـونَ أخـاكـم كـالـذئـاب؟![1]

المسكوت عنه وراء ظاهر الخطاب الشعري في صور هذه القصيدة، أبلغ أثرًا لو تأملناه من ظاهرها تعبيرًا عن مشاعر حزن شفيف واغتراب رومانسي عن دنيا الناس، وبخاصة إذا حمَّلنا بعض شخوصها ـ في حوارها الدرامي ـ أبعادًا رمزية. فالمفارقة الكلية بين القضايا والمواقف المتناقضة التي تضمها المقاطع تدعمها مفارقات جزئية بين الصور، وهذا الصنف من المفارقات يسمّيه الدكتور علي عشري زايد «المفارقة ذات الطرفين المعاصرين» ويقسمه إلى نمطين: يعد نمط هذه القصيدة من أولها: «وفيه يضع الشاعر الطرف الأول مكتملًا، وبكل عناصره ومقوماته، في مواجهة الطرف الثاني مكتملًا أيضًا، وبكل

(1) الديوان، 77، 79.

عناصره ومقوماته، ومن خلال مقابلة كلٍّ من الطرفين بالآخر تحدث المفارقة تأثيرها، ويبرز التناقض بين الطرفين واضحًا وفادحًا[1].

الشاعر في المقطع الأول يُحيل أنظارنا إلى حيث الروضات حضن الرومانسيين ومُغتَرَبُهُم البديل عن دنيا الناس ودروبهم، حيث ترك دربهم مهجورًا، وخالَ الروض دربه وطريقه وحضنه الآمن؛ تهفو للراحة فوق أعشابه نفسُهُ المجهدة، حتى إذا ما ظفر بالوصول إليه؛ قضى حق ربه رافعًا كفه حامدًا مصليًا تائبًا له، وهذا هو الطرف الأول من طرفي المفارقة؛ الذي يمثل حالة من الرضى ووجه مستريح ـ رغم اغترابه ـ لرؤية الروض بعيدًا عن دنيا الناس ممن يناصبهم العداوة، وهنا يغدو الروض مكانًا آمنًا مؤمنًا، وكان من مأمول الشاعر أن يظل هذا شأنه.

ولكن مشهد الروض ينقلب في المقطع الثاني عبر مفارقة فادحة، فيستحيل من مكان آمن مقدَّس تتلى فيه الدعوات، يفسح عطاءه ظلًا وعشبًا لكل الناس والشاعر منهم، إلى مكان للحرب في معركة غير متكافئة، طرفاها الشاعر المغترب عن دنيا الناس إلى ظل الروض أمنًا / راحة / خلوة / عبادة، والطرف الآخر أولئك الناس الذين اغترب عن دنياهم وهم يترصدون له، فيستحيلون في رؤية الشاعر إلى معتدين يستلب منهم صفات الرحمة والإنسانية

(1) عن بناء القصيدة الحديثة، 140.

حيث عداوتهم السافرة له، متمثلة في صراعهم معه على حق مكتسب من عطاءات الله من دنيا الطبيعة لكل البشر؛ وهو الروض حين عدُّوه ـ وهو صاحب الحق ـ معتديًا تنادَوا لمحاربته غريبًا ـ وليس مغتربًا ـ؛ جاء ممنيًا نفسه بالاعتداء على ملكهم (ذلك الروض المحبوب)، فحق مجاهدته وإعداد العدّة سيوفًا وحرابًا لردعه.

بعد ذلك يأتي المقطع الثالث معبرًا عن التأثير النفسي لفداحة المفارقة بين الطرفين المتصارعين، عبر تصوير متقن، نلمسه في إيحاء الصورة الحركية في بيته الأول من خلال تهاوي يديه المرفوعتين حمدًا وشكرًا لله؛ حين فاجأه أعداؤه على حين غرة وبسرعة ـ عكستها فاء التعقيب ـ وهو يدعو ويصلي، حيث تلاشى الحمد مبتورًا ـ في صورة تجسيدية ـ وامحت كل رؤاه المتفائلة في دنيا روض الطبيعة. وهنا أيقن الشاعر المقهور عدم تكافؤ ما يملكه في دنياه من قوة أمام قوتهم في حرب أُعدَّت لسواه، لم ولن تجدي معها توسلاته بأنه واحد منهم من دنيا البشر، ترك لهم الدنيا في صحراء طال فيها مكثه وسيره في ليلها، فكيف يستحيلون ـ وفق مفارقة أخرى ـ من بشر إلى ذئاب تنهش أخا لهم في الإنسانية، وهو ما عبر عنه استفهام إنكاري يعمق من الشاعر فداحة المفارقة؟!.

ومما يعمّق من قسوة هذه المفارقة أيضًا، ما يمكن أن تضفيه شكلًا ومضمونًا مكتمًا، فمن حيث الشكل: ما أضفاه الشاعر من استفهامات إنكارية داخل نسيج الصور

(ملكنا المحبوب من بعض مناه؟!) حيث كان غرض هذا الاستفهام الاستثارة والحرابة والاحتقار مع أنه صاحب حق، في مقابل الاستفهام الإنكاري الآخر من صاحب الحق تجاهم (كيف تلقون أخاكم كالذئاب؟!)؛ حيث غرض الاستفهام الاستعطاف والاسترحام مع أنهم في الحقيقة هم المعتدون في رؤيته.

ويلجأ الشاعر من حيث الشكل أيضًا إلى أن تأتي تفعيلات آخر كل مقطع قصيرة من حيث الكم على بحر الرمل، وهذا يعكس في كل مرة أنَّ: طول سعيه ومحاولاته الجادة للوصول إلى مبتغاه تبوء دومًا بالفشل، حيث يقصر النفس المجهد وتقصر معه التفعيلات التي تنتهي دومًا برويّ الباء الساكنة بوصفها صوتًا انفجاريًا مقلقلًا؛ تنتهي معه وعنده موجة من زفرات النفس، في تغاير مع قوافي كل مقطع، يتجاوب مع مكبوتات نفسه، ويبرز في الوقت نفسه المفارقة بين المقاطع، حيث تقابل السيوف والحراب الثناء والصلاة والمتاب، ويقابل الأخوة في الدين والوطن العداوة، حين يستحيل أعداؤه ذئابًا تنهشة فريسةً ولا تأسى عليه.

وقد يزيد من حدة المفارقة ـ فيما أزعم ـ لو أننا فرضنا أن هؤلاء الجند العتاة ما هم إلا رموز للمستعمرين الذين اعتبروا الشاعر ـ الذي قد يغدو هو الآخر رمزًا من رموز أبناء الشعب ـ هو الغريب وهم أصحاب الحق في الروض، الذي قد يصبح هو الآخر أن يكون رمزًا للوطن

المغتصب. كل ذلك في خطابات مسكوت عنها، وقد يقوي ذلك الزعم مني قراءة فقرات من مقدمة القط لديوانه، وذلك حين نشرع في تحليل قصائد منه تنحو نحو الواقعية في شكل أوضح رمزيةً مثل: قصيدة «انطلاق».

# التشكيل بالزمن

لعل وقوفنا المحلل لنماذج من شعر القط عبر وسائل تشكيل صوره السابقة؛ قد أقرت في الضمير النقدي أن التشكيل لا ينفصل عن المضمون والرؤية بوصفهما مواقف وقضايا لابدّ لهما من أداة فنية في مجال التصوير الشعري، تحفظ للتجربة حضورها معيشةً في وجدان المتلقي وفكره.

ومن القضايا والمواقف والرؤى التي يصعب فيها الفصل بين الشكل والمضمون التشكيل «بالزمن» في شعر القط ممثلًا للمذهب الرومانسي، حيث يسيطر عليه الزمن ويعتصر من ماضيه ما يفرز على حاضره ومستقبله رؤىً غائمةً، تنفرج حينًا وتضيق أحايين وفق مواقفه من الوجود المحيط به، بل في درجة توصيف هذه المواقف والمشاعر بين الاتجاهين المتصارعين في قصائد ديوانه الرومانسية والواقعية ـ أيضًا ـ، على نحو ما سنعرف عند تحليل قصائده التي يشكل الزمن رؤاها.

ولكن ما طبيعة رؤية القط للزمن بين ماض وحاضر ومستقبل، وإلى أي مدى كان تعامله معه حساسيةً؟.

إن الناقدة سلمى الجيوسي تقسم الزمن قسمين

أولهما: أفقي؛ وهو الزمن الآلي المقيس بلحظاته المتساوية؛ يمتد إلى الأمام في حوادث متلاحقة، وثانيهما: دوري عضوي يعتمد في مروره على تجربة الإنسان فيمر سريعًا كالحلم، أو بطيئًا كالسلحفاة[1].

وقد يرشدنا إلى فهم أبعاد التشكيل بالزمن في شعر القط وما تحمله من مضامينه؛ الوقوف على مكث أمام عنوان الديوان: «ذكريات شباب»، إنه عنوان مموَّه؛ جاء في تركيب إضافي(مضاف ومضاف إليه)، وجاء خبرًا لمبتدأ محذوف، والمضاف والمضاف إليه جاءا نكرتين. فإذا عرفنا أن الذكريات ترتبط بالماضي، وأن هذه الذكريات تمثل مرحلة بعينها من العمر هي مرحلة الشباب؛ أمسكت أيدينا بكثير من الخيوط الممثِّلة لنسيج التشكيل بالزمن في التصوير الشعري عند القط.

فإذا أعدنا قراءة السطور الأولى من مقدمة ديوانه «كان من حق هذه القصائد أن تنشر منذ خمسة عشر عامًا فقد نظمتها بين عامَيْ: 1941 و1943، ثم سافرت إلى الخارج قبل أن يتاح لي نشرها في ديوان كامل، فلمَّا عدت بعد خمس سنين كان قد طرأ على إدراكي للحياة تحول كبير جعلني أحس بشيء غير قليل من الغربة نحو ما تضمنته

---

(1) «أبعاد الزمان والمكان في شعر الشابي»، سلمى الخضراء الجيوسي - ضمن كتاب «دراسات عن الشابي»، جمع وإعداد أبو القاسم محمد كرو2240 - الدار العربية للكتاب - تونس - 1984م.

قصائدي من عواطف لم أعد قادرًا على الشعور بها بمثل ما فيها من حدة وقوة وانفعال، ولكني لم أفقد رضائي عنها من حيث تعبيرها ونجاحها في تصوير تلك العواطف الجياشة التي كانت تملأ علي صباي».

لنا بعد ذلك أن نستشف أن القط يمكن أن يكون قد اختار عنوان ديوانه منذ اللحظة التي قرر فيها نشره عام 1958، وهي فترة لم تكن تبتعد كثيرًا عن أجواء الرومانسية وإن بدت تنمو في مصاحبتها بذور الواقعية، فإذا أضفنا إلى ذلك تغير المشاعر من القط تجاه ما نظمه قبل خمس سنين من سفره إلى بعثته، وخمسة عشر عامًا من نشر ديوانه؛ أدركنا إلى أي مدى يمكن أن تلقي هذه السنين - وفق تباين مشاعرها - على اختيار عنوان ديوانه «المُنَكَّر عنوانُهُ في تركيب إضافي»، وكأن هذه الذكريات في باطنها - بما لا يخصه وحده - ذكريات جيل من أمثاله، يحاول أن ينطق الماضي بذكرياته، ويستشرف من واقع جديد آفاق مستقبل لمَّا يتخلق في ضمير الغيب. إنها ذكريات عامة كانت ولمَّا تزل -آنئذ - تحمل آمال شباب من جيل الشاعر قلقةً؛ بين المثالية المنغلقة والواقع الجديد، بما كان يحمله الماضي من مرارة الاستعمار والواقع الجديد (بعد ثورة يوليو)؛ من استشرافٍ تنبأت به مشاعر القط في قصائده الأخيرة من ديوانه، وإن ظل التعبير عنها بوصفها مشاعر وأحاسيس، في غير ديوانه من خلال مقدمته لذلك الديوان بعد الثورة، وقد اتخذت الواقعية أشكالًا جديدة: عبَّر عنها القط نفسه وهو في لحظة من لحظات التردد في نشر ديوانه، حين

يقول: «وقد أكد هذا التردد في نفسي أنَّ لونًا جديدًا قد ظهر في الشعرِ العَربيّ؛ فنبذ هذا الإطار الذي كنت أنظم فيه، وتلك التجربة الذاتية التي صورتها في شعري القديم وأحدث بها ثورةً فنيةً كبيرةً، كنت في أول الأمر من أكثر الناس انتصارًا لها، وأحسست أنه ينبغي لي أن أتريث حتى أرى ما يكون من أمر هذا المذهب الجديد، وحتى لا يكون هناك شيء من التناقض بين نشري لقصائدي القديمة وبين حماستي للشعر الجديد»[1].

ولكن مرحلة الإعجاب عنده لم تتعدَّ ثورةً على الشكل الرومانسي بماضيه «وذكريات الشباب». إنها ليست ذكرى عابرة بل ذكريات، ليست فردية لشاب هو القط؛ ولكنها لجيل بأسره (شباب). وأقول إن القط المعبر عن غيره؛ لم ينتصر ـ رغم تحول مشاعره بفعل الزمن ـ للواقعية الجديدة على الرومانسية القديمة، ذلك لأنه سرعان ما أحس أن «الشعر الجديد لم يلبث أن تحوَّل ـ في معظمه ـ عن الطريق الذي كان قد بدأ السير فيه، فغلبت على أسلوبه نثرية مسرفة، واتخذ لنفسه ـ على حداثته ـ قوالب يرددها الشعراء في معظم قصائدهم، وطغى على مضمونه جانب الدعاية السياسية والأحداث الاجتماعية دون نظر كبير للجانب الفني»[2].

والقارئ المستبطن لمقدمة ديوان القط ولقصائده

---

(1) مقدمة الديوان، 37، 38.

(2) نفسه، 38.

وبخاصة في هذا الصدد ـ القصائد التي شكلها الزمن ـ يدرك أنه لم يكن متعصبًا لمذهبه الوجداني الذي غلب على شعره. إنه يحاول التجريب في شعره بما تؤمن به مشاعره وفكره المتطور بتطور الزمن، وكأنه أراد أن يعلن: أن المذاهب يمكن أن تتعايش رغم صراعها، وأن النص هو الأبقى إذا ما تقمّص الجانب الفني، دون الركون فقط إلى الجوانب السياسية والأحداث الاجتماعية التي تنأى ببعض شعرائه عن تمثُّل الفن للتعبير عن مضامينهم الواقعية. فالجانب الفني هو الأبقى للتعبير الواعي عن المضامين والمواقف مهما اختلفت المذاهب، وهذا ما جعل القط يُقرُّ ـ في موضوعية ـ؛ أنه رغم ولوع كثير من الشباب المقلد لنماذج جيدة من الموهوبين منهم فإنه لم يكتمل لهم ما ينبغي من ثقافة لغوية وفنية ونضج في الفكر والعاطفة، وتلك هي مقومات الفن الحقيقي التي تكسب الشعر شعريته.

وفي موضوعية أخرى يقرر القط لأولئك وهؤلاء قوله: «ومع أني أعتقد أن النماذج الناجحة من هذا الشعر قد أثبتت أنه يستطيع ـ حين تتاح له الملكات الكبيرة المخلصة والثقافة اللغوية والفنية الواعية ـ أن يكون أداة للتعبير الشعري الصادق العميق، فقد بدأت أحس كما أحس غيري من الناس أن أمامه طريقًا طويلًا شاقًا؛ لابد أن يجتازه قبل أن تتأصل مقوماته، وتنضج أساليبه وصوره، ويصبح الإطارَ الأول لشعرنا الحديث»[1].

(1) مقدمة الديوان، 38، 39.

إن هذا الاستشراف المستقبلي لأمر المذهب الجديد (الواقعي)، الذي يشير إليه القط هنا، يمكن أن نلمح بواكيره - في تجديد فني آنئذ - من خلال قصائده التي تنحو منحىً واقعيًا مثل قصائد «حطِّم تماثيلك» و«لن أنام» و«ماذا بعد». ولكننا نقرر أيضًا أن من الصعب ما بين عامي 1943 : 1985 أن نصنِّف القط شاعرًا واقعيًا، أو أن نصنفه رومانسيًا خالصًا، ولعلي أزعم أنني كنت دقيقًا حين وصفته: بأنه شاعر غلب على شعره الاتجاه الرومانسي بوصفه قضايا ومواقف، والتشكيل بالزمن قد يكون كفيلًا بإقرار هذا الزعم مني.

إن الزمن في شعر القط يمرّ زمنًا عضويًا مقيسًا عنده بمدى حالته النفسية في فترة «ذكريات شبابٍ» تائهٍ حائرٍ بحسب قوله، إنه وفق رؤية الجيوسي: قد يمر سريعًا كالحلم أو بطيئًا كالسلحفاة، ولا ينفك التشكيل بالزمن أداة ورؤية في شعره عن وسائل تشكيل أخرى تعميق حدة إحساسه به في شعره، في تشابك يكشف عن جمالياتها.

من خلال استقرائنا لقصائد الديوان وجدنا أن وجه الماضي يتبدى في أحايين كثيرة قبرًا للذكريات وقيدًا وسجنًا يحول دون اغتنام أجمل ما في الحاضر واستشراف خبيء ما في المستقبل، ويبدو ذلك في كثير من قصائده التي يغلب عليها اتجاهه الرومانسي، من خلال مواقف متناقضة حول رؤيته للزمن ماضيًا وحاضرًا ومستقبلًا، حتى ينكشف عن ذلك الوجه بعده القاتم، في قصائده التي تنحو نحو رؤية واقعه على حقيقته بعيدًا عن التهويمات الرومانسية المضلِّلة للشعور عن الحقيقة أحيانًا.

فمن قصائده الرومانسية نلتقي قصائد مثل: «هم الناس»، «بعد عامين»، «حلم يقظة»، «لا أستطيع». أما تلك التي تتحول فيها نظرته إلى الزمن إلى منحى واقعي، يمكن أن نلتقي قصائد مثل: «حطم تماثيلك»، «ماذا بعد».

من قصيدته «هم الناس» يقول القط:

**عرفتُكِ والآلام تفري حُشَاشَتي**

**وبيني وبين العادياتِ أواصرُ**

**وحولي من الصَّمْتِ الكئيبِ مفازةٌ**

**تعاوى بها ماضٍ وزمجرَ حاضرٌ**[1]

إن الماضي هنا يطل بوجه كئيب مخيف؛ يتسع مداه اتساع مدى الصحراء الكئيبة المخيفة لتملأ أصداء عوائه بوصفه ذئبًا مفترسًا صمت الصحراء. وفي صورة مستقاة من واقع عالم الحيوان، لا يقابل عواء الماضي - ذئبًا مخيفًا - سكون الحاضر، يلتمس فيه راحة تبرد حشاشة نفسه اطمئنانًا؛ ولكن الحاضر يتجسم هو الآخر ذئبًا يترصد له ولماضيه زمجرةً توحي بقرب دخوله معركة بين ذئبين، ذئب الماضي الذي توحد به الشاعر، والذئب الحاضر الذي لا يُرجى أمنه، وقد لعب التجسيم هنا دورًا مهمًا في إدراك قسمات هذه الصورة فَرَقًا وإحساسًا من المتلقي بمدى سطوة الزمن ماضيًا وحاضرًا على نفس الشاعر.

---

(1) الديوان، 90.

ويجعل الشاعر الذي يمرِّر بأساه الرومانسي كل ذلك ظروفًا ومواقفَ أسيفةً عرف فيها محبوبته، التي وصفها في البيت التالي في مفارقة بين حالها وحاله بأنها ممراح الأغاريد طلقة الوجه:

**عرفتُكِ مِمْراحَ الأغاريدِ طلقةً**
**كما عادَ موفورًا إلى العُشِّ طائرُ[1]**

وفي صورة مغايرة للإحساس بالزمن دوريًا عضويًا يقول القط من القصيدة نفسها:

**تَجلَّتْ لروحي منكِ دنيا جديدةٌ**
**وأُسْدِلَ دونَ العادياتِ ستائرُ**
**وخَلَّيتُ للماضي الشَّقِيِّ كآبتي**
**ورحتُ إلى يومي السعيدِ أبادرُ[2]**

إن الزمن هنا في صراعه مع الشاعر يتبدى مع وجه المحبوبة في مفارقة جديدة بوجه جديد، فبعد أن مر في الصورة السابقة بطيئًا كسيحًا يلفُّه صمت كئيب مملٌّ، بوصفه ماضيًا يستثير بعوائه زمجرة عدوه الحاضر؛ إذا بالماضي ـ بوحي من حب روحي ـ يتحول في إحساس الشاعر إلى مدفن للكآبة دون أن يعنِّيَ نفسه بأمره، فلما خفَّت وطأته على نفسه القلقة ـ بتأثير مريح من دنياه الجديدة ـ رقَّ

(1) الديوان، 90.
(2) الديوان، 106.

حاضره (يومه السعيد) وصفا، فبادر هو إليه يغتنم أجمل ما فيه، بما توحي به المبادرة من سرعة وتجاوب؛ في مقابل بطء (الصمت الكئيب) في الصورة السابقة.

إن التناقض في رؤية الزمن ماضيًا وحاضرًا عند القط داخل القصيدة الواحدة؛ إنما يُعَدُّ كشفًا جديدًا في التصوير؛ ينمُّ عن تناقض الخطاب الرومانسي، الذي يمكن أن نلمح تبديه في تصويره من خلال قصائد تنحو نحو الواقعية على وجه أكثر صراحة.

وفي القصائد التي تتخذ عنواناتها بعدًا زمنيًا مثل «بعد عامين»؛ نرى للشاعر مع الماضي شأنًا آخر بصحبة غيبه المكتم وحاضره المعيش، حين يقول:

هذا الوجود كيف تلاشى

واستقامَتْ من بَعْدِه الأعمارُ

ومضينا.. ودُمِّرتْ لحظاتٌ

عامراتٌ وطُمِّرَتْ أنهارُ

وتلَقَّت من الزمانِ سطورًا

حادثاتٌ يَخُطُّها المِقْدارُ!

أين ولَّى سرورُنا وأَسانا

وانقيادٌ لحُبِّنا ونفَارُ

وامَّحَتْ من إحساسِنا خَلجاَتٌ

قد غَذَاها إحساسُنا الزَّخَّارُ

كـلُّ مـا قـد مـضـى فـلـلـعـدمِ الـطـاًغـي
يُــزَجِّــى وغــيــبُــنــا أســـرارُ[1]

إن الزمن الوجودي وتساؤلاته المقلقة يطل هنا جليًا في لحظات لقاء بعد عامين اجترَّ فيهما المحبوب شريط ذكريات فائتة؛ كانت تجمعه بمحبوبته والذكريات تنسال مع الزمن متسارعةً. فالوجود المرئي الذي كان يجمعهما كيف تلاشت رؤاه واستقامت من بعده أعمار جديدة منذ افترقا. لكن سنة الزمن تمضي بالحياة تدمر في طريقها أحلى لحظات العمر العامرة، كما تطمر عذوبة نهر متدفق بالحياة، حتى إذا ما وصلنا إلى البيت الثالث أحسسنا سطوة الزمن وعنفوانه على المحبين؛ حين يربط الزمن بالقدر، ويجعلهما سببين في الحكم عليهما بالفرقة؛ الزمن يملي بسطوته والقدر يكتب الحكم / الحادثات / الألم / الفراق، كأن القدر هو الذي يذعن ويعنو لحكم الزمن. إنه زمن الاغتراب والفرقة يبتلع المتناقضات مما كان بينهما بوصفهما حبيبين؛ وإلا فليجب: أين ذهب بما جمع بينهما منذ عامين سرورًا وأسىً وما يكون من أمر الأحباب مع الحب، انقيادًا وطواعيةً مرةً وصدودًا أخرى؟!. ولكن سطوة الزمن أقوى من روعة الإحساس بخفقان الحب، بوصفه خلجاتٍ يغذيها الإحساس الزخَّار الحار.

ثم يأتي البيتان الأخيران نهايةً للصراع، والشاعر يظن

(1) الديوان، 106.

أن نهاية المأساة بيديه؛ حين يجعل من ماضيه ـ بفعلٍ من وطأة الزمن في جزءٍ فيه وهو الماضي ـ قبرًا من العدم الطاغي يُساق إليه السرور والأسى والقرب والصد. وهنا يتجلى ـ على عكس الصورة السابقة ـ المستقبل في قوله: (وغيبنا أسرار)، ولكنه غيبٌ مكتَّمٌ لا نعرف هويته، فلقد ألقى عليه الماضي ظلالًا من الشك واليأس، ومن هنا ليس أمامه سوى التذرُّع بينهما ـ كونهما مطبقَيْن على وميض رؤاه ـ سوى التذرع بحاضره؛ يغتنم فيه خلسات من الحياة يسرقها من عمره القصير، ليبقى الزمن «بعد عامين» دهرًا من القلق الممرَّر في طعم الحلم «الرومانسي»، ولم يثمر اللقاء المنتظر سوى اجترار الذكريات في زمن تسرق فيه السعادة لحظات.

وفي قصيدته «حلم يقظة» ينفلت الشاعر من خلال عنوانها من قيد منطق الأشياء، لأنه يعي ونعي معه أن لأحلام اليقظة منطقها الخاص، والإنسان هو الذي يصنعها، وهو الذي ينهيها وفق دواعيها ومثيراتها. في هذه القصيدة يلعب الشاعر بمصير فكره وأحاسيسه الرومانسية مع زمن يميد مرة ويعتصم أخرى، معتصرًا من ماضيه ما يحاول أن يجمِّل به حاضره، ولكنه لا ينتهي إلى الخلاص، كأنه كُتبَ عليه أن ينكأ جراحه كلما برئت، يقول القط في أحد مقاطعها مخاطبا ربَّة الحسن النبيل:

**أقبلي يا ربةَ الحُسْنِ النبيلْ**

**من حنايا القلبِ للأفْقِ الرَّحيبْ**

**وابعثي الماضي فللماضي صليلْ**

**سَئمِتْ أصداؤه سَجْنَ الغيوبْ**[1]

رأينا فيما سقناه في النماذج السابقة أن التشكيل بالزمن في صور القط يأتي مقترنًا بالمرأة في مشاعر رومانسية متناقضة، وكأن المرأة هي المتحكمة في فعل الزمن عند الرومانسيين، هي التي يحلو بها وهي التي بها يُمرَّر. إن ربة الحسن / أفروديت التي استدعاها الشاعر من حنايا قلبه لَتمنحُ أفقه الرهيب جمالًا، هي نفسها التي طلب إليها أن تبعث الماضي الذي كان من قبل روحه، ولكن الشاعر هنا يعبث بالزمن ومنطقه الأفقي (ماضيًا وحاضرًا ومستقبلًا)، إن الماضي هنا حبيس يتململ صوته/ صليله في سجن المستقبل / الغيوب متخطيًا زمنيته في تتابعها المنطقي، قافزًا فوق الحاضر بينهما؛ وكأنه يعلن رفضه له في خطاب مسكوت عنه.

إن الماضي هنا يستحيل سيفًا في صورة تجسيدية معبرة، لصليله - في صورة صوتية - ثورة لها صدى يقلق مسمع الغيب/ المستقبل، في ثورة على السجن/ المستقبل / الغيب، الذي لا تعرف أسراره / حقيقة نيَّاته، وكأن سجن الغيب / المستقبل، للماضي / الخلاص / الحلم؛ جاء في منطق مغاير لطبيعة تسلسل الزمن؛ عقابًا على رفض الحاضر الذي قطعه الماضي بوصفه سيفًا، فيريد التفلت من

(1) الديوان، 128.

قبضته، وكأن الشاعر بذلك ـ عبر المسكوت عنه من خطابه الشعري ـ يريد التشبث مرة أخرى بماضيه الذي يعرفه ويعرف خباياه بحلوها ومرها. وبعد أن سئم حاضره الذي أراد الاغتراب عنه (في حلم يقظة)، تمنَّى بعثه في صورة جديدة لها منطقها الزمني الخاص؛ الذي يفقده زمنيته الفائتة إلى أمنية تخبئه إلى حين في غيوب يستشرف بها مع ربة الحسن النبيل آفاقًا أرحب وأجمل.

قد يحمل هذا التحليل من الباحث في رؤى بعض من المتلقين نوعًا من التعسُّف، ولكن قد يقوِّي هذه الأحاسيس والرؤى؛ الصورة القلقة التي رسمها الشاعر في مقطع حلمه وقد بدأ يفيق على حقيقة واقعه:

**قد تركنا اليوم للصُّمِّ العُتَاهْ**
**وتركنا الغَدَ للغيبِ الضَّنينْ**
**وتشبَّثْنَا بماضينا فَتَاهْ**
**في ضبابٍ من عذابٍ وشُجُونْ**[1]

إن يومه أو حاضره الذي قطعه بسيف ماضيه قد تركه نهبًا لصم عتاة جبارين لا يسمعون لتوسلاته، إيغالًا في التعبير عن كراهيته له واغترابه عنه، أما غده في صورة مستقبله الغائم ـ قريبًا كان أو بعيدًا ـ فقد أودعه سر الغيب الذي جعله بخيلًا ضنينًا بعد أن خذله وسجنه، وليس له مهرب إلا إلى ماضيه، فما أن تشبَّث به ممسكًا بتلابيبه حتى

(1) الديوان، 138.

تاه في ضباب غائم من عذابات الشجون وقد فقد الزمن بهذه الرؤى ـ مجتمعةً ـ زمنيته ماضيًا وحاضرًا ومستقبلًا لم يتبدَّ له وجهه.

ويختم القط رؤيته بما يعمق الشعور بالقلق واليأس مع آخر مقطع من مقاطع قصيدته التي ترسمها الصورة التالية:

**ترقصُ الأظلالُ في صمتٍ مهيبْ**
**فيميدُ الشَّجْوُ في أعماقِ نفسي**
**وتُزَفُّ الريحُ في لحنٍ رتيبْ**
**فيجيب الياسُ من يومي وأمسي**[1]

لقد جاءت النهاية مع الزمن في لحن جنائزي حيث تراقص الأظلال في صمت جنائزي حزين كالطير المذبوح من الألم، فيميد الشجو في أعماق نفسه المنهارة، والريح ـ في تجاوب مع أجواء الموت والحزن ـ تسارع الخطى وتسابق الزمن، ولكنها في تنافر وسأم تُزَفُّ في توقيعات لحن بطيء رتيب ممل يتجاوب بينهما، كلٌّ يؤدي دور المغنِّي الناعي في لحن جنائزي رتيب؛ تختلط فيه الأصوات المجهورة بالمهموسة والصوائت بالصوامت، ما يوحي بجو أقرب إلى الموسيقى التصويرية لفيلم حزين.

إن الرؤية الذاتية الانهزامية للزمن عند كثير ممن

(1) الديوان، 139.

غلب عليهم الاتجاه الرومانسي - والقط واحد منهم - إنما تعبر عن آلام جيل وأمة معًا في هذا الوقت، إذا لم تكن ذاتيتهم تجاه الزمن المعبَّر عنه في أحايين كثيرة - من خلال مشاعر متناقضة تجاه المرأة / الحب - ذاتيةً منكفئةً في مشاعر مغتربة عن آلام الواقع وآماله في مجتمعهم. إن الواقعيين الذين يُدينون الذاتية الرومانسية المنكفئة دون الوقوف على ما تطور من ظروف المجتمع ومشكلاته معهم في رؤية د. القط الكثير من الحق في موقفهم من الشعر الذاتي، ولكنهم مع ذلك يظلمون كثيرًا من هذا الشعر حين لا يرون في تصويره الجاد لعاطفة الحب إلا تعبيرًا عن أحاسيس فردية خالصة لا ترتبط ارتباطًا وثيقًا بمشكلات المجتمع[1].

ويضع القط - في موضوعية - الأمور في نصابها حين يقرر: «أن الشعراء الرومانسيين في تعبيرهم عمّا يلقون في الحب من أسى وقلق وحيرة لا يصورون مجرد شعور فردي محض في موضوع عاطفي واحد، وإنما يعبِّرون عن موقفهم من الحياة والمجتمع بوجه عام، ويتخذون من المرأة مرآة يعكسون عليها ما يشعرون به من الضياع والفشل في مجتمع لم يبلغ من التقدم حدًا يتيح لهم أن يحققوا ما يراود نفوسهم المتطلعة من طموح، ويمنح إحساسهم المرهف ما ينتهي به إلى الشعور بالطمأنينة والرضى»[2].

(1) مقدمة الديوان، 44، 45.

(2) مقدمة الديوان، 45.

إن من يقرأ المقطع الأول من قصيدة «ذكِّريني» التي يشكل الزمن رؤاها، متخذًا من عاطفة الحب / المرأة تعبيرًا عن شعور مكتم تجاه واقعه ودنياه المعيشة حزنًا وسط متناقضاتها؛ يشعر بصدق رؤى الناقد في رؤى الشاعر:

**افترقنا.. فاذكري الماضي ولا تنْسَي صداه**

**والمَحي في كلِّ محزونٍ خيالاً من رؤاه**

**وإذا طالعتِ في دنياك ألوانَ الحياه**

**من شقاءٍ وصفاءٍ ومهاناتٍ وجاه**

**فاطيلي وقفة الآسي على النُّبلِ المَهينِ**

**وضَبَاباتٍ أمَانيٍّ وجاه واذكريني[1].**

إن تلك المحبوبة التي افترق عنها بكل ما يحمل الفراق من مرارة الفقد؛ لم تزل ذكرياتها الفائتة في عمر الزمن الماضي تلقى بآثارها النفسية وصداها المؤسِّي، ليس على نفس الشاعر وحسب، وإنما على الطبيعة والدنيا والمجتمع كله في مظاهرها المادية والمعنوية. فإذا كان الفراق قد قُدِّر في لحظة؛ فإن الماضي لم يمت، لا يزال يلقي بظلاله وصداه على حاضره وحاضر مجتمعه ودنياه واقعًا مشاهدًا، فلْتذكرْه ولا تنسه، ولْتلمحْ في كل حزين ملتاع طيفًا من رؤاه الشجية، وإذا ما طالعت في دُنيا

(1) الديوان، 158.

ومجتمع متناقض ألوان الحياة متناقضةً بين شقاه وصفاه، وأناس مستضعفين وآخرين يملكون الجاه، فَلْتُطِلْ وقوفها في هذا المجتمع لتأسى فيه على النبلاء المهانين وبقايا أمانيهم، وكرامتهم وجاههم المؤمل الذي أُهدِر ولْتذكرْه في زمرتهم.

إن الشاعر هنا يتخذ من المرأة قناعًا يتستر وراءه بمشاعر أسيفة تجاه واقعه المهين، وهو النبيل في مجتمع لا يعرف معنى الحب والتكافل. إن المرأة هنا قد تغدو الحلم الذي يتمنى من خلاله تحقيق ما لم يتحقق في زمن الواقع الذي يعيشه الشاعر مع أبناء شعبه في ظل مستعمر بغيض، إنه يستدبر من المشاعر المتناقضة الصفاء والجاه ويطلب منها أن تقف على مكث من هذا الزمن الماضي / الحاضر، الغائب / المتجلي؛ عند النبل مهانًا، والأماني والجاه بقايا مهدرةً، كل هذا من القط في خطاب مسكوت عنه يتخفَّى وراء المرأة / الحب/ الحلم الضائع.

حين تتضح الرؤى الواقعية وتزداد ثوراتها على الرومانسية في جانبها السلبي انكفاء على الذات عند القط؛ نراه في قصائده التي تنحو منحىً أكثر واقعية يستدبر رؤيته القلقة للزمن الماضي مستشرفًا حاضر واقعه كما هو؛ جليًا بمتناقضاته. إن القط في قصائد آخر ديوانه مثل «حطِّم تماثيلك»، و«ماذا بعد»؛ يضيق صدره بالتهويم في رومانسية مكنفئة، مستشرفًا واقعية تتوافق مع حقيقة مشاعره.

إنه في قصيدة «حطم تماثيلك» يرمز بالتماثيل إلى المثالية الرومانسية المكتنفئة على الذات؛ حتى صارت تماثيلَ تُعبَد من دون فهم صحيح لقضايا واقعه وزمنه الجديد، إنه القائل:

يـــا عـــاشـــقَ الأصـــداءْ
مـــن غـــور مـــاضـــيـــكَ
وداعـــيَ الأنـــبـــاءْ
مـــن غـــيـــب آتـــيـــكَ
فـــي يـــومـــك الـــوضَّـــاءْ
ســـحـــرٌ يـــنـــاديـــكَ
فـــادخـــل مـــع الأحـــيـــاءْ
فـــي زحـــمـــة الـــدنـــيـــا![1]

إن مشاعر الواقعية الجديدة تسيطر على مشاعر الشاعر هنا حتى في شكل القصيدة وهندستها؛ في شيء من التحرر؛ يحمل في طياته وقسماته بذورًا تكفَّل بها شعراء التفعيلة من الواقعيين؛ فيما بعد نظم الشاعر لديوانه.

إن الماضي هنا ذلك، الذي مرَّر حياة القط في جانبها الرومانسي ومع ذلك تشبث به الشاعر؛ هذا الماضي يغدو في رؤىً مغايرةٍ ـ بوحي من واقعه الجديد ـ ضربًا من التهويمات المقيتة والمجافية لمنطق الواقع، وكذلك الحال

(1) الديوان، 179، 180.

في الرجم بالغيب حيال البحث عن المستحيل في خبيء المستقبل، فَلْيغتنم المهموم مع أحلامه الرومانسية أجمل ما في يومه / حاضره / واقعه/ السحر القائم؛ الذي يناديه ليحيا مع الأحياء الحقيقيين المخلوقين من لحم ودم؛ في زحمة الدنيا لا في خيالات الرؤى والأحلام.

هذا وقد زادت علامة التعجب التي وضعها القط نهاية المقطع ـ بوصفها دالًا سيميائيًا يُنتِجُ دلالةً ـ من الإيحاء بمشاعر الإنكار تجاه من يصم أذنيه عن دعوة الواقع، كأن ما فات قبل هذه القصيدة من شعره تجاه زمنين مضللين هما الماضي والمستقبل؛ كان مجرد أوهام لا يصدقها الواقع، وعلى هذا النحو كان ينهي القط مقاطع هذه القصيدة بعلامة تعجب يضعها أمام مشاعره وأحاسيسه الجديدة، التي تبدو أنها مهَّدت لمشاعره التي كان يشعر بها اغترابًا حيال كثير من قصائده بعد عودته من بعثته، وما جعله يشعر بتردد في نشر ديوانه، فقد عبرت عنها هذه القصيدة المحمَّلة ببذور هذه المشاعر، ولا أدل على ذلك من تطليقه زمن الاغتراب ودخوله زحمة الدنيا / الناس / المجتمع.

ويتضح هذا التحول في المشاعر أكثر ـ حيث التحول النفسي التدريجي من الرومانسية إلى الواقعية ـ؛ من خلال قصيدة «ماذا بعد؟»؛ التي يلمِّح عنوانها ويوحي بثورة مبعثها ضيق وضجر، فهو القائل:

ألا يـــا لـــيـــتـــهـــا تـــصـــفـــو
ســـحـــائـــبُ لـــلـــمـــنـــى وُكَّـــفُ

فـيـبـدو الـحـقُّ والـزيـفُ
ونـعـرفُ بَـعْـدُ مـا غَـدُنَـا
بـحـاضـرنـا ومـاضـيـنـا[1]

إن أماني الشاعر تتحول ـ من رجائه ـ سحائب تَسُحُّ للأماني بالخير حتى يتبين من دناه الرشد من الغيِّ، بهذه النورانية والنظرة المتصوفة الجديدة، حيث نطمئن إلى غدنا، ونعرف وفق حدسنا الإنساني كنهه وهويته بحاضرنا وماضينا، في منطق مع دنيانا التي فيها الحق والزيف، وفيها من كل شيء نقيضه.

ولا بدّ أن نشير إلى ملمح مهم، والحديث هنا موصول عن تحوُّل مشاعر القط عبر قصائد مثل: «حطم تماثيلك» و«ماذا بعد؟»، من حيث سيطرة كثير من المشاعر الرومانسية على قربى من الواقعية؛ هذا الملمح يتمثَّل في التأكيد على أن القط بهذا التحول لا يوضع ولا يصنَّف بوصفه شاعرًا واقعيًا صرفًا، إنه ما زال قابعًا في قرارة نفسه بمشاعره الرومانسية في جانبها الإيجابي؛ من حيث إدراك ذاتية مشاعره وموقف هذه الذات من قضايا المجتمع ومشكلاته، ولَنتذكَّرْ كلامه الذي يدور حول أن: الشباب في مثل هذا الوقت لم يكن مهيأ من حيث الوعي بالاتجاه بأدبه للواقعية دفعة واحدة، وهو الذي يضيف أيضًا في مقدمة ديوانه بعد خمسة عشر عامًا من كتابة آخر قصائده قوله:

(1) الديوان، 193.

«على أننا لا ينبغي مع ذلك أن نضيق بما قد يكون في بعض إنتاجنا الشعري من ذاتية ونعدها انفصالًا عن واقع الحياة ومشكلات المجتمع؛ فإن العنصر الذاتي شيء ضروري لكل شعر حتى ما كان منه بعيدًا في ظاهره عن شخصية الشاعر وتجاربه الخاصة، فعلى الشاعر أن ينمّيَ شخصيته ويروض إحساسه الذاتي على إدراك الحياة من حوله بطريقته التي تميزه عن غيره من الشعراء»[1].

(1) مقدمة الديوان، 51.

# التشكيل بالتناص
## بين الرؤية والأداة

ويأتي «التناص» في شعر القط بوصفه وسيلة من وسائل تشكيل الصورة الشعرية؛ ناطقًا بقدرته على تطوير صوره شكلًا ومضمونًا، منتجًا له ـ ثقافته واطلاعاته ـ مجالًا فسيحًا للانفتاح على تراثه الشعري الذي هضمه، بوصفه مفاهيم ونتاجًا شعريًا، فجاء التناص عنده في عدة مستويات: كالتناص مع الأساطير، ومع الموروث، ثم يأتي التناص القرآني في نتاجه ذا مذاق متميز، حيث كثَّف وجوده في كثير من قصائده حتى إنه فاق غيره من التناصات الأُخَر فهمًا واستيعابًا لمرامي القرآن الكريم، ومن ثَمَّ توظيفًا له داخل بنية نصّه، في استجابة قادرة من بنى نصوصه لاستيعاب أنماط التناص في شعر غيره.

والتناص كما يراه د. محمد مفتاح «فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة، ممتصٌ لها يجعلها من عندياته، بتصييرها منسجمةً مع فضاء بنائه، ومع مقاصده، مُحوِّلٌ لها بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالتها أو بهدف تعضيدها، ومعنى هذا أن

التناص هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة»[1].

والقارئ لنماذج من شعر القط شكّل «التناص» رؤاها؛ يتبين له مدى استيعاب نصوصه ونطقها بهذا المفهوم، فهو في تناصه مع موروثه لا يقف مثقلًا بعبء الأجداد دون استيعاب بنية نصه بما يطور ويضيف، إنما هو دائمًا يفرز من روحه وفكره ما يضيف إلى بنية نصه ما قد يهدم «سيمترية» النص الذي تداخل معه نصه، إذ إن فكرة التناص كما يراها ناقد مثل د. عبد الحميد إبراهيم «في مصادرها تعني: هضم التراث وتحويله إلى لبنة داخل النص، بحيث لا يمكن تمييزه عن النص، والتناصية بهذا المفهوم تعني أن الأخير لا يكرر الأول، وإلا أصبح نسخة مشابهة تقل في الأهمية عن النسخة الأولى، والنسخة الأولى أصلية ومبتكرة؛ قد أضافت في حينها إلى عصرها، أما الأخيرة فهي مقلدة، صورة ممسوخة لشخص وقع تحت سيطرة الأجداد»[2].

كنا قد قررنا من قبل مع كثير من النقاد أن ليس ثمة فصل في تحليل النص بين الشكل والمضمون معًا، حسمًا

---

(1) **تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)**، د. محمد مفتاح، 121 ـ المركز الثقافي العربي ـ ط 3 ـ بيروت 1992م.

(2) **نقاد الحداثة وموت القارئ**، د. عبد الحميد إبراهيم، 98 ـ نادى القصيم الأدبي - بريدة ـ السعودية 1415هـ.

لاختلاف الرؤى بين بعض النقاد حول الموضوع، وهذا هو المتحقق جليًا في شعر القط على نحو ما سنجريه من تحليل لنصوصه المتناصة مع آخرين. ويطرح د. مفتاح هذه المسألة بشكل علمي يبدأ بسؤال وينتهي بجواب شافٍ، على نحو قوله: «وقد ينبني على هذا تساؤل هو: أيكون التناص في الشكل أو المضمون أو هما معًا؟، إن ما يظهر بادئ ذي بدء أنه يكون في المضمون لأننا نرى الشاعر يعيد إنتاج ما تقدمه وما عاصره من نصوص مكتوبة وغير مكتوبة. . أو ينتقي منها صورة أو موقفًا دراميًا أو تعبيرًا ذا قوة رمزية، ولكننا نعلم جميعًا أنه لا مضمون خارج الشكل، بل إن الشكل هو المتحكم في المتناص والموجه إليه، وهو هادي المتلقي لتحديد النوع الأدبي ولإدراك التناص، وفهم العمل الأدبي تبعًا لذلك»[1].

ولقد استغل القط في شعره طاقات التناص ووظفها لخدمة نصوصه في اختبار وتحد للمتلقي، ذلك لأن «التناص ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين، إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي، وسعة معرفته، وقدرته على الترجيح»[2]. ولم يكن التناص في شعر القط من ذلك النوع الذي يعطي المتلقي «مؤشرات تجعل التناص يكشف عن نفسه ويوجه القارئ للإمساك به، ومنها:

(1) تحليل الخطاب الشعري، 129، 130.

(2) نفسه، 131.

التلاعب بأصوات الكلمة والتصريح بالمعارضة، واستعمال لغة وسط معين، والإحالة على جنس خطابي برمته، إن هذه المؤشرات تجعل النص يقرأ بعدة تشاكلات، وإن كانت تلتقي في بؤرة معينة واحدة»[1]، وإنما وظف التناص في سبيل «شعرية» النص بما يشي بعمق يضيف إلى جمالياته ما يرسّخ أدبيته.

ولقد كان القط في استخدامه للتناص حريصًا على أن يكون له دور مهم في إنتاج دلالة النص، وكان يكثف وجوده كلما احتاج النص إلى ذلك. فإذا كنا قد عرفنا أن التناص في ديوانه اتسع ليشمل تناصًا مع الموروث ومع الشعر الحديث ومع المفاهيم والأساطير والقرآن؛ فإننا قبل تناول كلّ ذلك بالتفصيل، نود أن نؤكد أنه ربما اجتمعت في قصيدة واحدة مجموعة متباينة من التناصات كان لها أكبر الأثر في إنتاج معنى النص ودلالته، بما يعكس إدراك القط الواعي بأهمية تداخل النصوص.

في قصيدته «في طريق الحياة» يشكل القط رؤاه الرومانسية القلقة المغتربة في طريق ضائع؛ عن طريق «التناص»، ويجعله سببًا في إنتاج دلالة النص قضايا ومواقف، وسنسوق أمام القارئ منها المقاطع الأول وقبل الأخير والأخير، ليتضح كيف يلعب التناص في هذه القصيدة دور البطولة في إنتاج دلالته، يقول القط في المقطع الأول:

---

(1) م.س.، الصفحة نفسها.

**في طريق من لقَى الأنضاء والصَّرْعَى صُواهْ**
**وفضاء لم تعانق أرضُه يومًا سمَاهْ**
**مفرغًا ترتجع الأبصارُ حَسْرى عن مَداهْ**
**أضرب الأرض - طليحًا - تحت أعباء الحياهْ**
**وشبابٍ لم يُمَتع بالشبابْ[1]**

إن بداية القصيدة مع مقطعها الأول تصدم القارئ بصورة من صور الإشراف على الموت، وتأتيه من جانب آخر صدمة تفسير اللغويات الصعبة التي تضرب في بطون القواميس محتاجة إلى تفسير مثل: لَقَى بمعنى مُلقىً والأنضاء بمعنى المهزولين الضعاف، والصُّوى بمعنى العلامات، ويزداد الغموض مع كلمة «طليح» بمعنى مفسد، وكان للشاعر عن هذه الألفاظ متسع إلى غيرها، وقد اعترف هو في مقدمة ديوانه بصعوبتها، ولكنها في النهاية مثلت نوعًا من الغموض أوقف المتلقي حينًا عن تملي جماليات التناص.

ولكن إذا ما تجاوزنا ذلك سريعًا لنقف على دلالة المقطع؛ سنرى التناص مع الموروث الشعري والقرآن الكريم قد عمَّقا - من حيث الدلالة - رؤية القط لحياته الرومانسية في مظهرها القلق الضائع آنئذ، وهو يقطع طريقها شابًا منهكًا، علامات طريقه هي أجساد أمثاله الهزيلة التي تشرف على الهلاك، شاقًا طريق الموت في صحراء روحه،

(1) الديوان، 75.

لكن لا دليل له يهديه إلى مبتغاه من حياته المغتربة مع تيه جديد، حيث إن فضاء طريقه ـ في صورة شوهاء تخاصم سنن الطبيعة كما خلقها الله ـ لا تلتقي فيه السماء والأرض قطيعة لما بينهما من رحمى الماء الذي يخلق حياة البشرية بينهما، ورحمى الدفء والنور شمسا ونجومًا، وهنا يأتي التناص القرآني في البيت الثالث مع قوله تعالى: ﴿ٱلَّذِى خَلَقَ سَبْعَ سَمَٰوَٰتٍ طِبَاقًا مَّا تَرَىٰ فِى خَلْقِ ٱلرَّحْمَٰنِ مِن تَفَٰوُتٍ فَٱرْجِعِ ٱلْبَصَرَ هَلْ تَرَىٰ مِن فُطُورٍ ۝٣ ثُمَّ ٱرْجِعِ ٱلْبَصَرَ كَرَّتَيْنِ يَنقَلِبْ إِلَيْكَ ٱلْبَصَرُ خَاسِئًا وَهُوَ حَسِيرٌ﴾[1]. ليمثل في جلاء دلالة ما يشعر به من قلق وإعياء، فإذا كان مقصود الله تعالى ـ مخاطبًا الفكر الإنساني ـ التفكر في خلق السموات طبقة فوق طبقة مستويات فإن مقصوده تعالى إلى أن النظر مرة ثم مرتين سيكون نتاجها أن البصر سوف يرقد ذليلًا كليلًا من الإعياء؛ حيث لن يرى في كل مرة خللًا ولا شقوقًا، ولن يجني سوى ارتداده حسيرًا ذليلًا[2].

ويمتص القط مقصود الآية بما يعبر عن انكسار جيله وارتداد أبصارهم اغترابًا، وقد فشلت في تحديد هدفها في مدى طريق الحياة، فإذا كانت الآية تدعو نظرنا استشرافًا إلى السموات الطباق المستويات بلا خلل، فإن الشاعر عكس مقصود الآية يرى المستوى -في دنياه أو عالم الخلق المعيش ـ مختلًا، ويرى السموات الإلهية الخلق التي يجب

---

(1) سورة الملك، الآيتان 3، 4.

(2) **تفسير القرآن العظيم**، لابن كثير، / 396 ـ مكتبة الدعوة الإسلامية (شباب الأزهر) ـ 1400هـ ـ 0 198م.

أن تعانق فيها السماء الأرض من أجل استمرار الحياة، يراها بدافع من يأسه وقلقه ـ وليس من قلة إيمانه بالطبع ـ مختلة، فيعود بنظره ـ من فضائه المفرغ ـ مغتربًا عن لقاءٍ تحت وطأة أعباء حياته، وشتان بين الانكسارين: انكسار بصر الإنسان أمام بديع خلق الله خالق السموات والإنسان في تحد معجز، وانكساره أمام ما يصنعه بصره هو بدافع من بصيرته يأسًا وقنوطًا.

لقد استطاع القط عن طريق التناص القرآني هنا أن يتخذ من صورة الانكسار أمام الجميل المستوي (صنع الله) والمخل المنحرف (رؤى الإنسان اليائس الحزين) سبيلًا لعقد نوع من المفارقة عمَّقت إحساسنا برؤاه الشوهاء لما كان ينبغي أن يكون في الرؤى المعتدلة جمالًا / تواصلًا / حياة، فكان واحدًا من الذين وظفوا النص الديني توظيفًا يخدم إنتاج الدلالة التي تخلق ولا تنسخ.

ولكي يزيد القط المتلقي / القارئ الإحساس بيأسه من حياة استحالت سجنًا وضاقت عليه بما رحبت اغترابًا ويأسًا ومذلة، نراه يستدعي من مورثه شخصية الشاعر الفارس السجين أبي فراس في تناص مع قوله لابنته:

**قـــولــــي إذا نــــاديـــتِــــنِــــي**
**وعـــيـــيـــتُ عـــن ردّ الـــجـــوابْ**
**زيـــنُ الـــشـــبـــاب أبـــو فـــرا**
**سِ لـــم يُـــمـــتَّـــعْ بـــالـــشـــبـــابْ**

إن التناص هنا لا يستدعي فقط البيت غفلًا عن

تداعياته النفسية والاجتماعية، بل هو متلبس بها موح بأجوائها، إذ إن القط يغدو ـ على نحو من الأنحاء ـ وكأنه أبو فراس معاصر في شيء من التباين، فالقط هو الذي أحال الحياة بدافع من قلقه وقلق جيله ـ وهو الحر ظاهرًا ـ إلى سجن يضيِّق عليه الأرض بما رحبت، فضاعت عليهم متعة عمر الشباب في مثالية من الرومانسية الحزينة بما يمثل أجمل أعمار الحياة، بينما لم يكن لأبي فراس دخل ولا مندوحة عن سجنه، وهو الذي كان يضرب الأرض لهدف نبيل فأُسِر، بينما غاب هذا الهدف أو غام عن رؤية القط الرومانسي؛ الذي ظلمه واقعه فاسود طريقه أمام عينيه، وعيون جيله الحائر في مجتمع مستعمر.

وهنا يلعب «التناص» مع الموروث الشعري، كما لعب التناص القرآني دور البطولة في رسم فداحة المفارقة بين النص الغائب (النص القرآني) و(نص أبي فراس) من جهة، ونص القط من جهة أخرى، بما يذوِّب النص الغائب والأصلي ـ باقتدار فني ـ في النص المتناص (نص القط) بحيث يدخل بنيته؛ فيزيد دلالتها ثراءً وكشفًا لجمالياته.

يتضح ذلك أكثر حينما نقرأ من القصيدة نفسها المقطعين الأخيرين، ونعيش مع المقطع الأخير في تناص قرآني جديد، إذ يقول القط وهو يعايش قلقه، يبحث عما يطمئنه بين آلام عالم الشهادة واستشراف عالم الغيب:

**قلتُ يا أقداميَ الحسرى إلى دربكِ عودي**

وتـاسَّـي يـا لـهـاتـي مـن خـيـالـي بـالـوعـودِ
واصـبـري لـلـظـمـا الـقـاتـلِ يـغـتـالُ نـشـيـدي
فـغـدا فـي روضـي الـعـذراءِ يـحـلـو لـي ورودي
وأرَوِّيـكِ مـن الـشـهـد الـمُـذابْ

❀ ❀ ❀

روضـتـي الـعـذراءُ فـي الـربـوةِ لـمْ يُـطْـمَـثْ ثـراهـا
خـلـفَ هـذى الـقـفـرةِ الـجـرداءِ قـد طـابَ جـنـاهـا
ضـلَّ عـنـهـا الـنـاسُ واسـتـخـفـى عـن الـنـاس شـذاهـا
قـلـبـيَ الـعـامـرُ بـالإيـمـان يـومًـا سـيـراهـا
وسـيـلـقـاهـا وإن طـال الـغـيـابْ[1]

ما أبعد الإحساسين بين هذين المقطعين الأخيرين ومقطع القصيدة الأول؛ الذي حللناه آنفًا في ضوء التناص مع الموروث الشعري والقرآن الكريم، تناص انكسار البصر والبصيرة قلقًا وضياعًا ومذلةً. ومع القرآن نفسه ـ وعبر تناص جديد وإحساس مغاير ـ ينقلنا القط مع هذين المقطعين إلى أجواء الجنَّة سموًا بأرضه الدنيوية ـ من خلال روضته ـ إلى آفاق من الروحانية والصفاء والتصوُّف، حيث يطلب من جوارحه أن تسكن وتصبر على الشقاء: أقدامًا حسرى تعود إلى دربها، ولهاةً ظمأى يقتلها العطش الذي يغتال نشيدها أفراحًا وأهازيج، إذ إن العزاء والسلوى عن

(1) الديوان، 80، 81.

ضياع حاضره، ستكون في مستقبل يؤمله وإن طال غيابه، في روضة روحانية من رياض الجنة صنعتها قوة إيمانه «بأن مع العسر يسرًا»، ورغم أن مكانها ـ اغترابًا عن دنياه ومجتمعه ـ أرضٌ تستخفي عن أنظارها؛ فإن الشاعر قد رآها ببصيرته هناك في الجنة التي فيها ما لا عين رأت، ولكنه بشفافية إيمانه رآها ورسمها خياله المطمئن إيمانًا.

وهنا يأتي التناص القرآني مرة أخرى بأجوائه الدينية المطمئنة للنفس القلقة في هذه المرة؛ ليبعث في أوصال التصوير الشعري جمالياتٍ بكرًا. إن هذه الروضة العذراء التي غدت في رؤية الشاعر من رياض الجنة، بوصفها بديلًا روحانيًا عن دنياه المعذبة؛ يريد الشاعر أن يسمو بها لدى المتلقي إلى روحانيات يستشعرها، فماذا يفعل لكي يقرّ بتصويره الجمالي ما أراد أن يوقعه في يقينه: إنها بالفعل روضة من رياض الجنة؟!، ذلك حين يصور له أنها روضة تجري من تحتها أنهار؛ تستدعي من قول القط (يحلو لي ورودي وأروِّيك من الشهد المذاب) قول الله تعالى: ﴿مَّثَلُ ٱلْجَنَّةِ ٱلَّتِى وُعِدَ ٱلْمُتَّقُونَ ۖ فِيهَآ أَنْهَٰرٌ مِّن مَّآءٍ غَيْرِ ءَاسِنٍ وَأَنْهَٰرٌ مِّن لَّبَنٍ لَّمْ يَتَغَيَّرْ طَعْمُهُۥ وَأَنْهَٰرٌ مِّنْ خَمْرٍ لَّذَّةٍ لِّلشَّٰرِبِينَ وَأَنْهَٰرٌ مِّنْ عَسَلٍ مُّصَفًّى ۖ وَلَهُمْ فِيهَا مِن كُلِّ ٱلثَّمَرَٰتِ وَمَغْفِرَةٌ مِّن رَّبِّهِمْ ۖ كَمَنْ هُوَ خَٰلِدٌ فِى ٱلنَّارِ وَسُقُوا۟ مَآءً حَمِيمًا فَقَطَّعَ أَمْعَآءَهُمْ﴾[1].

لترتفع هذه الصورة الذوقية لنهره الدنيوي في روضته

(1) سورة محمد، الآية 15.

الدنيوية إلى الإحساس اللامتناهي لذةً بشهد أنهار الكوثر، يزيد من روعة الإحساس بالصورة عبر هذا التناص القرآني؛ إحساس القط بتصوير روضته في عذريتها ساميةً، وقد استخفت عن أنظار من كرههم من أراذل مجتمعه الموبوء، وذلك حين يشبه عذريتها / جمالها المعجز/ شبابها السرمدي؛ بالحور العين في تناص قرآني جديد مع قوله تعالى ﴿فِيهِنَّ قَٰصِرَٰتُ ٱلطَّرۡفِ لَمۡ يَطۡمِثۡهُنَّ إِنسٞ قَبۡلَهُمۡ وَلَا جَآنّٞ ۝٥٦ فَبِأَيِّ ءَالَآءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ﴾[1].

إن القط هنا مدرك لحساسية تأثير التناص القرآني في المتلقي وما يمكن أن يجنيه فريدًا من ثماره، لأن العلاقة بين الروضة العذراء والشاعر تعكس نوعًا فريدًا من خصوصية العلاقة؛ يستدعيها في نص القط التناص القرآني؛ حيث خصوصية العلاقة حبًا / طهرًا / قداسة / شبعًا / وفاء، بين الحور العين / الأبكار / معجزات الجمال، والمؤمنين / أزواج الحور في الجنة، حيث تخبرنا كتب التفسير عن انحسار هذه الخصوصية في ثنائية بين الزوجين فقط متمثلة في غض بصرهن قاصرات الطرف «أي غضيضات عن غير أزواجهن فلا يرين شيئًا في الجنة أحسن من غير أزواجهن»[2]، وعن قوله تعالى ﴿لَمۡ يَطۡمِثۡهُنَّ إِنسٞ قَبۡلَهُمۡ وَلَا جَآنّٞ﴾ تقول أيضًا كتب التفسير «أي بل أبكار عرب أتراب لم يطأهن أحد قبل أزواجهن من الإنس والجن»[3].

(1) سورة الرحمن، الآيتان 56، 57.
(2) **تفسير القرآن العظيم**، 4/ 278.
(3) نفسه، 4/ 278.

مرة أخرى يمتص محفوظ القط من القرآن هذه الدلالات ويفرز من روحه على روحها بما يسمو بدلالاتها إلى ما يثري به تصويره الشعري في بنية نصه، حيث يجعل من هذه الخصوصية عند الحور العذارى في نظرتهن جمالًا وحبًا ووفاء لأزواجهن في الجنة، سببًا روحيًا في نقل هذه الخصوصية إلى روضة دنيوية تسمو إلى روحانيات الجنة؛ في علاقة شفيفة بين الشاعر وروضة عذرية لم يطمث ثراها البكر(في مقابلة مع الحور) أراذلُ مجتمعه انتصارًا لمشاعر الاغتراب بعيدًا عنهم، ولنا أن نتخيل أن روضته ستكون من الوفاء والطهر بما يسمو به إلى الحفاظ على خصوصية العلاقة والنظرة بينها وبينه فقط؛ بما لا تمنحه لغيره من أولئك؛ حيث استخفى عن (الناس / المجتمع) شذاها. ولكي يقرّ القط هذه الأجواء الإيمانية المتغيرة إحساسًا بين المقطع الأول والأخير؛ جعل قلبه العامر بالإيمان - في نظرة مستشرفة إلى سموها في الربوة - هو الذي سيراها في الدنيا آجلًا أو الآخرة عاجلًا، ولكنه (سيلقاها وإن طال الغياب).

ولكي يسمو القط بتصويره بعيدًا عن التهويم في عالم مجرد يبتعد بالمتلقي عن العالم المحسوس؛ لم يسرف القط في تحويل نفسه مَلَكًا من ملائكة الجنة، فنراه يلجأ إلى صور محسوسة تقرب حول مشاعره بين بداية القصيدة ونهايتها، فروضته العذراء - وفق صورة تشخيصية - محسوسة مرئية كأظهر ما تكون الرؤية شفافيةً، وهي لم يطمث ثراها - وفق صورة لمسية - كأقدس ما يكون

اللمس، حيث يستحيل التراب موضعًا من مواضع العفة والشرف وطأً ولمسًا في عالم الشهادة؛ مقابلًا لما عند الحور في عالم الغيب، تقاربًا بين العالمين في إحساس المتلقي، ثم تأتي الصورة في البيت الرابع (ضل عنها الناس واستخفى عن الناس شذاها) تجسيمية / شمية / محسوسة؛ لتوحي بمشاعر الكراهية وأجوائها؛ في اغتراب عن عيونهم استخفاءً، وعن أنوفهم شمًا، في تراسل من الحواس، بعيدًا عن أحاسيسهم، ليزيد تشكيل الصورة - إلى جانب «التناص» - بالتشخيص والتجسيم وتراسل الحواس فهما أعمق إحساسًا وأشف؛ داخل منظومة التناص رؤيةً وأداةً.

وقفنا عند نص «في طريق الحياة» في الفقرة السابقة وقفة طالت بوصفه أحد النصوص التي تعددت فيها أوجه مختلفة للتناص داخل بنية النص، ولعله قد تكشَّف من تحليل النص السابق من خلال «التناص القرآني» و«التناص مع الموروث الشعري»؛ أن «التناص نوع من تأويل النص، أو هو الفضاء الذي يتحرك فيه القارئ الناقد بحرية وتلقائية، معتمدًا على مذخوره من المعارف والثقافات، وذلك بإرجاع النص إلى عناصره الأولى التي شكلته وصولًا إلى فكِّ شفراته، إذ إن ثقافة المبدع قد تكونت عبر دروب مختلفة، لا يستطيع تبينها في كل الأحوال»[1].

(1) التناص القرآني في شعر امل دنقل، د. عبد العاطي كيوان، 17 - مكتبة النهضة المصرية - ط 1 - 1419 هـ - 1998م.

وسنحاول في الفقرات القادمة أن نلقي مزيدًا من الضوء من خلال تحليلنا لنصوص شكلتها أنواع من التناص مثل: «التناص مع الموروث» استدعاءً لشخصيات الشعراء ونصوصهم، والتناص على النحو نفسه مع الشعر الحديث، والتناص مع الأساطير، وأخيرًا سيكون مسك الختام مع «التناص القرآني»؛ الذي أزعم أنه كفيل بأن يُفرَدَ له بحث مستقل من خلال شعر القط. ولن يقتصر تحليلنا للنصوص وحده؛ مغفلين ما يمكن أن يتشابك معه من وسائل تشكيل أخرى، تكشف عن شعرية النص، في معية متماسكة بين هذه الوسائل داخل بنيته.

## التناص مع الموروث الشعري

يمثّل التناص مع الموروث الشعري في شعر القط ملمحًا يكشف عن قدرة متميزة على توظيفه فنيًا داخل نصوصه، وقد رأينا كيف استطاع أن يوظف من نص أبي فراس ما زاد به على بنية نصه بعدًا شجيًا يكشف به عن فلسفته الحزينة لدنياه ومجتمعه. ذلك لأن التناص في رؤية ناقد محدث «كما يُعرَف الآن بمعناه الحديث، يقوم على بناء شامخ، يضرب بجذوره في التراث القديم، فإذا كان التضمين نقلًا حرفيًا لفقرة أو لنص بعينه؛ فإن التناص يختلف عنه اختلافًا بينًا، غير أنه يتفق معه فيما يندرج تحته، من أدوات، بوصفه مفهومًا أعم وأشمل من التضمين، وإذا كان «التناص» قد نشأ في أحضان «البنيويين» بوصفه علمًا حديثًا يدور في فضاء النص، فقد استمدّ من تلك الجذور شكله وقوته، وبخاصة عند دي سوسير فيما عرف بـ Sematica»[1].

في قصيدته «أنت كالناس» يستدعي القط من قبيل «التناص» مفهوم العذرية من خلال شاعر كقيس بن الملوّح

(1) م.س، 40.

مجنون ليلى العامرية، حين يقول لمحبوبته التي تأتي على مدار القصيدة رمزًا للحب في صورته المتناقضة روحًا وجسدًا:

**أهفو لصوتِ جمالكِ الدّاعِي**
**وأهابُ صمتَ جلالِك السّامي**
**فإذا أجبتُ نداءَ أطماعي**
**تتراعشُ الأستارُ قُدّامِي**[1]

إن هذين البيتين يستدعيان من قبيل التناص قول مجنون ليلى:

**أَهابُكِ إجلالاً وما بكِ قدرةٌ**
**عَلَيَّ، ولَكِنِ ملءُ عَيْنٍ حبيبُها**

ولكن استدعاء القط وتناصه مع بيت المجنون يظل ناقصًا إن نحن لم نربط بين التناص بوصفه رؤيةً وأداةً، وما تستدعيه بينهما من البيئة المفاهيم والرؤى المشتركة، حيث إن المجنون يمثل رمزًا في تراثنا من رموز الحب العذري، والحب العذري أقرب رحمى ومشاعر للرومانسيين في حنين دائم منهم إليهم، فهم الذين أكسبوا في شعرهم - حتى المومسات - رداء من الشفافية، وهم الذين منحوهم ورق التوت، وليس ببعيدة عنا نماذج علي محمود طه والشابي وناجي. إن بعضهم (الرومانسيين) ينتصرون للمرأة الروح

(1) الديوان، 87.

طهرًا / إجلالا / سموًا، على المرأة الجسد فتنة / طمعًا / شبقية. إذا أدركنا ذلك أمكن لنا معرفة قيمة «التناص» جماليًا في هذين البيتين، مما يكشفان عنه من صراع داخل نفس أمّارة بين شفافية روحانية من جهة، ومادية وشبقية من جهة أخرى.

إن المجنون في حبه لليلى عبر بيته السابق وكثير من قصائده كان مثالًا ورمزًا للعذرية في نظرته إليها هيبةً لجلالها؛ بما لا يدع لحواسه وجوارحه التفكير فيها جسدًا متوفزًا بالفتنة حتى ملأ حبها عليه عينه وفؤاده، ولكن القط يتخذ من هذه العذرية التي هي مبتغاه والتي ينتصر لها في قرارة نفسه؛ يتخذ منها سبيلًا إلى الصراع بين مشاعره الرومانسية الشفيفة روحًا، ونداءِ واقعٍ يكرِّس الجسدي / المادي / الشبقي، وقد دخل في صراعٍ بين الشاعر وذاته أو الأنا الآخر، يفرز في تناصه مع المجنون في حبه العذري اختلافًا في البواعث بين المجتمعين واتفاقًا في الجوهر انتصارًا للعذريَّة الرومانسية.

إن مجتمع قيس الجائر قد فرق بين حبيبين لتقاليد بالية نظرت إلى حبيهما نظرة مادية شبقية؛ مع أن جوهرها - حتى في شعرهم الذي اتخذوه أداة للجريمة التي لم تُرتكَب - كان روحيًا شفيفًا، بينما اختلف الأمر مع القط في الشكل؛ حيث إنه يصارع في نفسه الأمارة محبوبةً؛ هي صورة من مجتمعه، يحمل ظاهرها الخادع طهرًا وروحانية، وباطنها شبقيةً ونفعيةً مكتَّمةً، وقد كشف القط عن هذا الجانب منها، حينما عراها على حقيقتها؛ حين قال لها بعد ذلك:

مَـنْ أنـتِ مـا أنـتِ الـتـي مَـنَـحَـتْ
كـابـي الـرَّمـادِ تَـألُّـقَ الـمـاسِ
مَـنْ أنـتِ؟ إنَّ الـحُـجْـبَ قـد رُفِـعَـتْ
واحـسـرتـا أَفَـأنْـتِ كـالـنـاسِ؟![1]

لقد كان مجتمع المجنون رغم قسوته أكثر وضوحًا في تفريقه بين الحبيبين، بينما تظل علاقة الحب في مجتمع القط ـ في مفارقة فادحة ـ يعروها المخاتلة والخداع، وقد ألقى ذلك بظلاله على بيتيه المتناصين مع بيت المجنون، في صور محسوسة؛ يشكلها أيضًا ـ إلى جانب «التناص» ـ تراسل الحواس «والتجسيم»، بل «الإيقاع».

فلأن الجمال في صورته الشبقية يدعوه في أنثوية مخاتلة؛ جعل ـ في تراسل بين الحواس ـ للجمال وهو من معطيات الرؤية في صورتها الجميلة صوتًا؛ لنا أن نتخيله رخوًا ناعمًا، لأن الشاعر أعلن أنه «يهفو إليه»؛ بما يوحي الفعل «أهفو» من رغبة مكتمة تدعوه إليها نفسه، ولكن نداء آخر ينبعث من نفسه في مثاليتها الرومانسية؛ تجعله ـ في روحانية ـ يهاب سمو جلالها؛ بما يوحي به الفعل «أهاب» من رهبة واحترام وجلال وسمو، مما كان له الأثر النهائي الباقي على مشاعره في البيت الثاني؛ عبر مشهد سينمائي حركي، حيث «تتراعش الأستار قدامه» إذا ما أقدم استجابة بشبقية الرغبة على السقوط في ما تدعوه

(1) م.س، الصفحة نفسها.

إليه براثن نفسه، وفق صورة رسمها تجسيمية / كنائية لنداء الأطماع.

ويأتي الإيقاع ليدعم الإحساس بهذه الصور الصوتية ليجعل للتناص قيمة في إبراز المفارقة بين عالمَيْ قيس والقط، من خلال بيتين مرصَّعين في تناسق صوتي يملأ على الأذن سماعها والتفاتها معايشةً للتجربة، ويتضح من خلال البيت الأول، قيمة «الترصيع» في تجديد الصورة المتناصة، لما في الترصيع هنا من تجنيس صوتي متسق وتقسيم حسن يسمو بصوتية صوره بتآزره وتراسله مع حاسة الرؤية إلى الإحساس بما يريد أن يولده عبر «التناص» من دلالات، نعايش ذلك من خلال معايشة الترصيع زحافًا وعللًا بين الأعاريض والأضرب على هذا النحو: (داعي ـ سامي ـ ماعي ـ دامي)، والتلوين تجنيسًا صوتيًا بين كلمتي (صوت ـ صمت) في مفارقة صوتية معنوية، وفق معايَشةٍ للإحساس المتناقض، بين الإحساس المادي بصوتها، والمعنوي جلالًا بصمتها، وكذلك الأمر في لفظتي (جمالك ـ جلالك).

إن «التناص» بوصفه أداة من أدوات تشكيل الصورة في شعرنا الحديث والمعاصر؛ لا يتجلى حيال النص تحليلًا؛ وكأنه جزيرة منعزلة في فضاء النص وسياقاته، كما أزعم في تحليلي السابق للنص، ولكنه يتآزر مع وسائل أخرى كعلوم البلاغة واللسانيات وربما علم النفس والاجتماع؛ بوصفه أداة ورؤية أو شكلًا ومضمونًا، بما يكشف عن جماليات النصوص.

وفي هذا الصدد، لا نستطيع أن نفصل «التناص» عن جذوره التاريخية التراثية علومًا ومعارف، كما أننا لا نقدر أن نفصله في عصر المعلومات والسموات المفتوحة عن حركة علوم الحداثة، ونحن نتحدث عن علم النص وشعريته، في تطور متلاحق تترابط أواصر الرحمى وتتنامى بين النقد الأدبي وعلوم إنسانية وعلمية كالجيولوجيا والفلك والكيمياء. «وإذا كان الاستدعاء التراثي، واحدًا من الاتجاهات التي تحدو بالشعراء، إلى تزويد تجاربها الإنسانية بهذا الثراء، فإن المنابع كثيرة ومتنوعة، كلها منابع أصيلة، راقية سواء ألجأ الشاعر إلى تراثه، أم جنح بتعبيراته وصوره إلى مصادر أخرى، يستقي منها قيمه الإبداعية، التي تتخلق منها نصوصه وإبداعاته الشعرية»[1].

ولكي تتضح أهمّية ما يمكن أن يضيفه نص حديث إلى نص تراثي من حيث تطوير الرؤية والأداة بما ينسجم مع روح العصر الحديث الذي يجري في مساربه؛ يمكن أن تستمع إلى قول القط من قصيدته «هم الناس» وما يمكن أن تستدعيه تناصًا من موروثنا الشعري، حيث يقول القط:

**أَليلايَ هزَّتني للقياكِ خفقةٌ**
**تثورُ بروحي كلَّما طابَ سامرُ**
**إذا شَغَّبَ القومُ الحديثَ وهوَّمُوا**
**بكلِّ طريقٍ زينتُهُ المخاطِرُ**

(1) التناص القرآني، 46.

**ذكرتُ حديثًا منكِ تندى لحُونُه**
**معطرةَ الأصداءِ والحسنُ عاطرُ**
**ورحتُ أجيبُ الذكرياتِ فاسكتَتْ**
**لُهاتيَ ذكرى ما تزالُ تُخَامرُ[1].**

حين نستمع إلى هذه الأبيات نستدعي من محفوظنا الشعري ـ في تناص واضح ـ بيت الهُذلي الرقيق:

**وإنّي لَتَعْرُوني لذكراكِ هِزَّةٌ**
**كما انتفضَ العصفورُ بلَّلهُ القَطْرُ**

وبيت الهذلي على روعته وجماله وذيوعه محفوظًا بيننا، لما اشتمل عليه من رهافة مبعثها بعد ما بين طرفيه في حركة خارجية ونفسية داخلية مستقاة من واقع يتجلى في رؤية رقيقة، يمثل على هذا النحو تحديًا للمتناص وأحسب القط وعى البيت وأضاف إليه من روحه الشاعر ما أسبغ على بنية نصه الجديد، من الشكل والرؤية.

والقصيدة كما التقيناها من قبل تدور في فلك ثورة القط على ما يزرعه الناس في نفسه من ضمير أخلاقي واجتماعي وما يثور في نفسه انفلاتًا من قيده جنوحًا إلى واقعه الجديد، متخذًا من ليلاه/ محبوبته رمزًا لواقعه الجديد بكل تناقضاته[2]، وهنا يتبدى أول وجوه الاختلاف بين خطاب كلٍّ من القط والهذلي مضمونًا.

---

(1) الديوان، 89.

(2) انظر مقدمة الديوان، 47، 48.

فالهذلي الذي عاش في بيئة صحراوية منغلقة، لقاء المرأة في مواعيد بعينها فيها يُعَدُّ ضربًا من الخيال؛ لا يطمع في أكثر من حياةٍ مع ذكريات على جناح الخيال يلم فيها طيف المحبوبة، فإذا ما ألمت بشاعر في رقته كان لها وقع السحر على نفسه المرهفة، فيبدع لنا مثل هذه الصورة الرقيقة، حيث يهزه الطرب إحساسًا ـ لا عن قصديةٍ ـ هزًّا داخليًا وخارجيًا، كما يهتز العصفور الرقيق وهو ينفض قطرات الندى عن ريشه المبلل في حركة رقيقة، تعبيرًا من الهذلي عن قناعة (رومانسية) مبكِّرة؛ بالمرأة ذكرى / روحًا.

بينما يتباين موقف القط وفق طبيعة مجتمعه الذي ليس صعبًا فيه ظهور المرأة وتجليها لرؤاه روحًا أو جسدًا، ويتخذ القط من هذا التسامح وسيلة إسقاط من روحه الشاعر على مجتمعه ودنياه وموقفه منهما، من حيث صراعه بين مشاعره الرومانسية الملتزمة بوازع الضمير، وواقعه المادي الذي يريد تحطيم ما يظنه ـ من قيد الضمير ـ مثاليةً فارغةً لا طائل فيها، فيجعل ما يطيب من حفلات السمر واللهو ـ لا الذكرى صفاءً ـ مثيرًا يخفق له قلبه طلبًا للقيا ليلاه، ويزداد هذا الشوق إلى لقائها وإحساسه بغيابها رمزًا من رموز الانعتاق/ اللهو/المتعة بلا حدود، إذا بدأ سجناء مثاليتهم ـ وهو في حقيقته واحد منهم ـ يهوِّمون بخواطرهم المثالية في كل طريق غير اللهو والمتاع ولو كانا رقيقين وغير متزمتين بقيد الضمير / المثالية / العادات / التقاليد الاجتماعية.

فشتَّان إذن بين هزتي الهذلي والقط. الهزة الأولى

يكرهها القط ويحاول تجاوزها لأنها تجرعليه ذكريات مرجَأة يحاول تناسيها، والأخرى هزته هو للهو والمتعة للقاء ليلاه، لذلك حاول التعزي بما ذكره من حيث صوتها العذب الذي تلقفته حواسه في تراسل يسعى إلى خلق عالم يتقابل فيه المجسّد بالمجرّد، حيث يتحول حديثها - في مقابلة رقيقة بينهما وبين عصفور الهذلي في تناص جديد - من كونه مسموعًا مطربًا؛ إلى ندى رقيق ملموس من دنيا الطبيعة يمس أحاسيسه - وربما غرائزه -.

وفي تراسل جديد بين المسموع والمشموم؛ يجعل الصدى صوتها عطرًا مجردًا يضوع في مكامن إحساسه، حتى لَيتحوَّل - في تراسل آخر جديد - جمالها ماديًا ومعنويًا من دنيا الرؤية والبصر - بتأثير العطر - إلى شيء مشموم، بما يعكسه تراسل الحواس هنا بين المحسوسات والمجردات من تواتر كل ألوان اللهو/المتعة/الحرية، ولكن هيهات له من قيد الضمير. فوسط تواتر الذكريات المتفلتة من القيد والضمير والتقاليد التي رسخت في مسمعه اللحن معطَّر الأصداء، إذا بذكرى (نشاز) على هامش اللحن تطل برأسها مخامرةً أحاسيسه، تُخرس لهاته عن الحديث، إنها ذكرى مرجأة؛ ذكَّرته بما ليس ناسيه، إنها قيد المشاعر الرومانسية المتناساة، تلك التي جسّمها الشاعر وسط ذكرياته، وحاول خطابه المسكوت عنه تجاهلها من خطاب الهذلي الذي يسكنه منه جانبه الرومانسي، منذ مطلع قصيدته مناديًا ليلاه، ولماذا ليلى؟!؛ لأن كلًا يغنى على ليلاه، ولأن ليلى صارت في شعورنا - ولا شعورنا الجمعي - منذ ليلى العامرية رمزًا

للحب العذري، ولكنها وسط «تناسيه» تبدو رمزًا للشيء ونقيضه، العذرية/ الشبقية، الرومانسية / الواقعية.

إن التناص مع الموروث هنا، يشكل مرة أخرى رؤية واعية من رؤى القط؛ تتفق مع رؤى النقد المعاصر كما يراها ناقد مثل د.على عشري زايد وهو يتحدث عن «استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر»، وكأنه يشير إلى شعر أمثال د.القط. إذ يرى د. عشري: «أن التراث ـ في كل العصور ـ قد كان بالنسبة للشاعر هو الينبوع الدائم التفجر بأصل القيم وأنصعها وأبقاها، والأرض الصلبة التي يقف عليها ليبني فوقها حاضره الشعري الجديد على أرسخ القواعد وأوطدها، والحصن المنبع الذي يلجأ إليه كلما عصفت به العواصف فيمنحه الأمن والسكينة»[1].

ويدلل د. زايد على ذلك بقوله: «وكثيرًا ما ارتد شاعرنا المعاصر إلى تراثه فما خذله هذا التراث مرة، ارتد إليه مهمومًا ومسرورًا، مهزومًا ومنصورًا، حرًا ومقهورًا، فوجد فيه ما يهدهد همومه وما يجسّد سروره، وما يواسيه في هزيمته، وما يتغنى بنصره، وما يمجد حريته وما يتمرد على قهره»[2].

---

(1) **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، د.على عشري زايد ـ 70، دار الفكر العربي ـ القاهرة 1997م.

(2) م.س، الصفحة نفسها.

# التناص مع الشعر الحديث

ولم يكتفِ خطاب القط الشعري بالتناص مع موروثه، بل اتسعت آفاق «التناص» ليشمل على نحو ما الشعراء المحدثين. إن من يقرأ قول القط تعبيرًا عن قلقه من قصيدته «فاق»:

سَامٌ يَنْفُثُ في الكونِ السَّأَمْ
ليس يرضى عن مكانٍ أو زَمَنْ
ينشدُ الجُدَّةَ حتى في الظُّلَمْ
ليس يَعنِيه قبيحٌ أو حَسَنْ[1]

يشعر بتناص رؤاه مع قصيدة ناجي «العودة»:

موطنُ الحُسْنِ ثَوَى فيه السَّأَمْ
وسَرَتْ أَنْفاسُهُ في جَوِّهِ
وأَنَاخَ الليلُ فيه وجَثَمْ
وجَرَتْ أشباحُهُ في بهوِهِ[2]

(1) الديوان، 74 (وانظر القصيدة كلها من 71: 74).

(2) ديوان إبراهيم ناجي، 17: 21، مطبعة التعاون ـ د. ت ـ (قصيدة العودة).

كلاهما «القط» و«ناجي» يعبران ـ وهما الرومنسيان ـ عن تجربة أسيانة قلقة، فناجي يعبر عن قلقه وحزنه بسبب خلو المكان الذي جمعه بمحبوبته منها، ليقبع مكانها في صورة تجسيمية السأم والضجر في صورة ضيف ثقيل الظل تملأ أنفاسه الكريهة المكان الذي كان يضوع بعطر محبوبته، يصاحبه جثوم الليل مخيفًا موحشًا تجري فيه الأشباح في بهوه، وقد كان عامرًا به وبمحبوبته (مقصدًا وكعبةً كانا طائِفَيْها).

ويلتقط القط المعنى والفكرة، وينقلهما من حيز الاغتراب هوىً في محبوبة، إلى حيز التعبير بالسأم نفسه ـ من خلال الحب ـ عن اغتراب جيله قلقًا عن مباهج من حوله؛ لا يرى فيها ما يفرحه؛ حيث تسيطر عليه كآبة لا يعرف كنهها، ومشاعر أسيانة «من عواطف مضطربة لا يدري طبيعتها، ولا يعرف كيف يكون السبيل إلى تحقيقها، فالشاعر مشغول بأمر المستقبل»[1].

ولكن المفارقة تبدو عند القط في مغايرة حالة السأم عنده عن ناجي، من خلال الصورة التجسيمية للسأم عند كلٍّ منهما، فسأم ناجي حل في المكان والزمان ضيفًا ثقيلًا، بينما سأم القط أكثر قلقًا فهو مصدر سأم الكون، وهو أكثر قلقًا وتوترًا من سأم ناجي؛ حيث هو ملول لا يرضى مكثًا عن مكان أو زمن. ويختلف ليلهما ثانية، فليل

(1) مقدمة الديوان، 45، 46.

ناجي أناخ في موطن الحسن جملًا كليل امرئ القيس، ليستبدل قبحًا وخوفًا، بينما ليل القط قد صار موطنًا للسأم الذي ينشد وسط ظلمته سبيلًا للحرية، وهو لا يدرك للإحساس هوية فليس يعنيه ـ كما هي الحال عند ناجي الذي يفتقد الحسن ـ قبيحًا أو حسنًا.

إن المفارقة بين أجزاء الصورة عند كل من الشاعرين تبين في ظاهرها ـ عن طريق إعادة إنتاجية الرؤى والدخول في علائق جديدة من خلال التناص ـ ما يلمح من باطن القصيدة بطبيعة تعامل كلٍّ من الشاعرين مع تجربته، فناجي يعبر عن قلقه وسأمه من خلال تجربة حقيقية معيشة تنطق بها قصيدته كلها، بينما تجربة القط تتخذ من الحب قناعًا ورمزًا للتعبير عن عواطف جيله المضطربة تجاه واقعه المعيش.

ويكفي هذا المثال لتناص القط مع جيله من الرومانسيين، لأن النماذج الباقية تتداخل فيها الأصوات الشعرية تعبيرًا عن مشاعر وهموم مشتركة؛ تتناص رؤاها حول القلق/ الروح/ والجسد/ الحزن، قد نلمح فيها أصواتًا لمثل: الشابي وسيد قطب وغيرهما.

# التناص مع الأساطير

ويأتي التناص مع الأساطير شاهدًا آخر على قدرة القط على تجنيد معارفه لخدمة النص ولسبر غوره بما يضيف إلى جمالياته بعدًا تاريخيًا. «ذلك لأن الأسطورة كإنجاز للقصيدة الحديثة، هي قناع وراءه تداعيات تاريخية، متداخلة ومعقدة، وليست هي مجرد حلية تلقى على القصيدة كرداء خارجي، إنها تلتحم مع بنية القصيدة، وتثير نكهة تاريخية، لا تستطيعها المفردات العادية، وتتمدد داخل القصيدة وتخلق جوًا أسطوريًا يشكل بنية القصيدة. فالأسطورة تخلق القصيدة، والقصيدة تحيي الأسطورة، في جدلية لا يمكن الفصل فيها بين القصيدة والأسطورة»[1].

وقد يأتي التناص مع الأسطورة في شعر القط مبثوثًا وسط أحشائها في أبيات قليلة، وقد يتسع ليشمل قصيدة برمتها، على نحو تناصه مع أسطورة «بيجماليون» في قصيدته المتميزة «مَثَّال»، متخذًا من الأسطورة حقلًا خصبًا لبثِّ أفكاره التي تمثل الصراع بين ثنائيات متضادة مثل

(1) نقاد الحداثة وموت القارئ، 111.

الروح / الجسد، المثال / الواقع، الرومانسية / الواقعية، على نحو ما سيبين عنه تحليلنا لها، في قادم من صفحات هذا البحث.

ومن تناصه الأسطوري الذي يأتي مبثوثًا في أحشاء قصائده، قوله «متناصًا» في استدعاء «لأفروديت إلهة الجمال»:

**أقبلي يا ربَّةَ الحسنِ النَّبيلْ**
**من حنايا القلبِ للأفْقِ الرحيبْ**
**وابعثي الماضي فللماضي صليلْ**
**سَئِمَتْ أصداؤهُ سَجْنَ الغُيوبْ**[1]

لقد التقينا من قبل مع هذين البيتين ونحن نتحدث عن التشكيل بالزمن في شعر القط، وهو فكر يعوزه على نحو ما حديثنا هنا عن الأسطورة، حيث استدعى القط في قوله: (أقبلي يا ربَّة الحسن النبيل) من دنيا الأساطير: (أفروديت) إلهة الجمال، لتحيل زمنه الماضي القلق الميت على ماضٍ فاعل يقطع الحاضر سيفًا له صليل بعد أن أضناه فيه معايشة من كرههم، ويثور في الوقت نفسه على محبسه في سجن الغيب بما يحمل من قلق حيال ما سيكون شأنه معه. إنّ ربة الحسن هنا قد تغدو «إيزيس» أخرى أقبلت من عالم الروح لتلمَّ أشلاءه المبعثرة من عالم الجسد عبر ماض هو صورة منه تمزقًا/موتًا، وهو الذي يعيش في وادٍ/مجتمع؛

(1) الديوان، 128.

تلفُّه فيه الظنون؛ ما استدعى ذلك منه البحث ـ في حنين وشوق ـ عن غادٍ رحيم؛ يأتيه ساريًا على متن الغيوم، فتجيئه أفروديت / إيزيس:

**وَمَشَتْ في مدرجِ الوادي ظُنونْ**
**تسأل الوادي عن الغَادِي الرحيمْ**
**لِمَنِ الشَّوْقُ ونَزَّاعُ الحنينْ**
**ومنِ السَّاري على متنِ الغُيومْ**[1]

(1) م.س، الصفحة نفسها.

## التناص القرآني

ويأتي أخيرًا «التناص القرآني» في شعر القط شهيدًا على قدرة فائقة على توظيف مراميه المتجددة في آفاق من الروحانية، يحتفظ بها محفوظه منه؛ لذلك المترسب في شعوره الطازج وما يولده للمؤمنين به من معانٍ بكر من وحي إعجاز ظاهر لغة القرآن وخبيء أسراره، وقد التقينا بتوظيف القط لآي القرآن وفق معطيات هذا البعد، وما يلقى به من ظلالٍ بقدرة لغته على تمثُّل الموروث الشعري كله، وشعرنا الحديث والمعاصر كذلك.

ويضيف الدكتور صلاح فضل إلى هذا البعد بعدًا آخر حيث يرى: أن «من بين الاستخدامات التراثية نجد أن توظيف النصوص الدينية في الشعر يعدّ من أنجح الوسائل، وذلك لخاصية جوهرية في هذه النصوص تلتقي وطبيعة الشعر نفسه. وهي أنه مما ينزع الذهن البشرى لحفظه ومداومة تذكره، فلا تكاد ذاكرة الإنسان في كل العصور تحرص على الإمساك بنصّ إلا إذا كان دينيًا أو شعريًا، وهي لا تمسك به حرصًا على ما يقوله فحسب، وإنما على طريقة القول وشكل الكلام أيضًا، ومن هنا يصبح توظيف

التراث الديني في الشعر تعزيزًا قويًا لشاعريته، ودعمًا لاستمراره في حافظة الإنسان»[1].

وإذا نحن فكرنا في الوقوف عند كل التناصات القرآنية في ديوان القط، لاحتجنا وفق ثراء خطابه الشعري المتناص مع آياته المعجزة إلى ما تملأ به دون غيره من التناصات صفحات هذا البحث، لأن القط متأثر وفق ما ألمح إليه د. فضل بطريقة قول كلام القرآن وشكله في توظيف يعزز شاعريته، وكذلك أيضًا شعرية نصوصه. لذلك سوف نكتفي بما يمكن أن يكون في حيز الشعرية بأمثلة دالة على مدى توفيقه في تمثُّل مرامي القرآن الكريم وبنيته الفنية داخل بنى نصه الشعري.

من قصيدته «أنت كالناس» التي التقيناها كثيرًا، يقول لتلك المرأة التي جاءت في قصيدته رمزًا للخلق ونقيضه:

**ومثالُكِ المرسومُ في خَلَدِي**
**خَزْيَانُ يرعشُ من مهاويكِ**
**يا ويْحَهُ! افنيتُ فيه يدي**
**وَمَحَاهُ رِجْسٌ من أياديكِ!**



(1) إنتاج الدلالة الأدبية... قراءة في الشعر والقص والمسرح، د. صلاح فضل0 ـ 41، 42 ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ 1993م.

سـويـتـهُ وأهـابُ ألـمُـسـهُ
وأريـدُه فـيـخـونـنـي جِـسّـي[1]

القط في تناصه القرآني هنا يستدعي من آياته اللفظة المفردة كما في البيت الثاني، ويستدعي منها الجملة كما في البيت الثالث، وهو في تناصه يستدعي ما يستدعيه محمَّلًا بمرامي القرآن ومضامينه؛ مضافًا إليها ما أضفاه من وجدانياته الخاصة مضمونًا، وما تصرف فيه اعتبار(القصد النقلي)، «وما دام التناص دخل دائرة (النصوص المقدسة)؛ فإنه من الضروري تخليص النص الغائب من سياقه الأصلي ليصبح على نحو من الأنحاء، جزءًا أساسيًا في البنية الحاضرة»[2]، وهذا أيضًا سنراه متحققًا في بنى نصوص القط الشعرية، لو تأملنا لفظة «رجس» في البيت الثاني وما تحمله وسط أجواء القصيدة من إيحاءات مقززة، فإنها تستدعي ـ ولله المثل الأعلى ـ قوله تعالى: ﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوٓاْ إِنَّمَا ٱلْخَمْرُ وَٱلْمَيْسِرُ وَٱلْأَنصَابُ وَٱلْأَزْلَٰمُ رِجْسٌ مِّنْ عَمَلِ ٱلشَّيْطَٰنِ فَٱجْتَنِبُوهُ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ﴾[3].

إذا ما عرفنا أنّ الشاعر هنا يفصل بين المحبوبة المثال/الروح التي رسمها في خلده رمزًا للشفافية والطهر،

---

(1) الديوان، 83.
(2) قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، د. محمد عبد المطلب، 163 ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ 1995م.
(3) سورة المائدة، الآية 90.

وبين حقيقتها الدنيوية التي ظهرت عليها في مفارقة فادحة مخزية حيث النزول إلى مستنقع الهاوية؛ إذا عرفنا ذلك كان للفظة «رجس» القرآنية وقع الإيحاء بالتحول من الطهر إلى هاوية الرجس/ الشر/السخط، حيث يفني هو يديه في رسم قسمات مثالها خيرًا / حبًا / شفافية / قدوة، بينما هي تهدم ما يبني محوًا / شرًا / سخطًا، لتتحول إيحاءات الرجس في يديها في مفارقة جديدة ـ بدافع من التناص مع الآية ـ إلى أنها ليست من دنيا البشر/الملائكة الذين تصنع أياديهم الخير / الفن / الطهر / الجمال، وإنما هي من دنيا الشياطين / الأبالسة المتمردين، يزيد من فداحة المفارقة وفق منظومة التناص القرآني هذه المواجهة بين الفعلين «أفنيت» المتعلق بالشاعر، «ومحاه» المتعلق بفتاته الشيطانية، إنها مواجهة تتجه إلى موت، ولكن فناء يديه يسعى لهدف حياتي نبيل هو الخلود للفن / السحر / الجمال، بينما محوها يتجه نحو الهدم / الرجس / السخط / الشر، فما المحو إلا ذهاب الأثر بغير أمل رجوعه.

ثم يأتي البيت الثالث ناطقًا بقدرة على توظيف التناص القرآني عبر تكنيك قصصي من تيار الوعي هو الارتداد إلى الخلف Flash back حيث كان مثالها الروحي الملائكي مسوىً من صنع يديه حيث يقول (سويته روحًا أقدسه)، بما يستدعي معه قوله تعالى: ﴿وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَٰٓئِكَةِ

إِنِّي خَٰلِقُۢ بَشَرًا مِّن صَلۡصَٰلٖ مِّنۡ حَمَإٖ مَّسۡنُونٖ ﴿٢٨﴾ فَإِذَا سَوَّيۡتُهُۥ وَنَفَخۡتُ فِيهِ مِن رُّوحِي فَقَعُواْ لَهُۥ سَٰجِدِينَ﴾[1].

فإذا كان الله تعالى يذكر تنويهه بذكر آدم في ملائكته قبل خلقه له وتشريفه إياه بأمر الملائكة بالسجود له[2]، كما تخبرنا كتب التفسير، بما يسمو بخلق آدم نفسه إلى مرتبة تفوق عند الله سائر خلقه، بل الملائكة أنفسهم، فإن القط يسمو بمحبوبته وهو يسترجع من ذكراها جانبها الروحي، إلى مصاف هذه الملائكية الروحانية حيث سواها مثالًا روحانيًا مقدسًا كان هو أول مقدسيه، ولأنه صار من عالم الروح يأتي رجع قرارة نفسه الشاعرة في جانبها الروحي ساميًا به عن دنس المادة ورجسها، في مفارقة مع الصورة السابقة وفق تيار الوعي، فهو يشتاق إليه مادةً تُلمَس وتُرَى، وكلَّما هَمَّ شوقًا للمسه؛ صدَّه عنه كونه صار كائنًا ملائكيًا / روحانيًا / آدمي الخلق / مقدسًا.

لقد كان القط في تناصه مع القرآن ذكيًا وحذرًا إذ لم يتعرض لقضية النفخ التي تحيل المادة/ الطين / الحمأ المسنون؛ إلى روح / قداسة / آدم المميَّز خلقًا، وذلك منه ليوحي إلينا بتمسُّكه به ـ وفق قدرته ـ روحًا مجردًا / مثالًا في خلده. وإذا كنا قد عرفنا في بيتي المقطع الأول ـ وفق منطق تيار الوعي ـ أن محبوبته المثال قد تحولت ـ في

(1) سورة الحجر، الآيتان 28، 29.

(2) تفسير القرآن العظيم، 2/ 550.

مفارقة مع هذا المقطع ـ كائنًا شيطانيًا إبليسيًا؛ أمكن لنا من خلال المقطع الثاني الوقوف على المسكوت عنه من خطاب القط الشعري وفق ما تعكسه المفارقة من فداحة، فهذا المخلوق الذي سواه الشاعر في الزمن الماضي من روحه مثالًا / روحًا / آدميًا مقدسًا، لم يكن في النهاية وفق حقيقته سوى وهم من عالم المادة / الخلق الإنساني القاصر، مخلِّفًا له مشاعر الانكسار والاغتراب، لأنه في حقيقته لم يكن إلا شيطانًا في صورة ملاك، لأنها كالناس. وهنا وهذا هو المسكوت عنه في خطاب القط؛ لن يسجد له الشاعر ملكًا دنيويًا كملائكة الله الذين أمرهم بالسجود لآدم، ولن يكون بالطبع شيطانًا متمردًا كإبليس، الذي عناه مقصود قوله تعالى: ﴿فَسَجَدَ ٱلْمَلَٰٓئِكَةُ كُلُّهُمْ أَجْمَعُونَ ۝٣٠ إِلَّآ إِبْلِيسَ أَبَىٰٓ أَن يَكُونَ مَعَ ٱلسَّٰجِدِينَ﴾.

إن التناص هنا يأخذ شكلًا عكسيًا مع مقصود الآية ليُقرَّ ما انتهى إليه موقف الشاعر من هذه المحبوبة المخاتلة حين يقول لها:

**مَـنْ أنـتِ... مـا أنـتِ الـتـي مَـنَـحَـتْ**

**كـابـي الـرمـادِ تـألُّـقَ الـمـاسِ**

**مـن أنـتِ؟!إن الـحُـجْـبَ قـد رُفِـعَـتْ**

**واحـسـرتَـا.. أفـانـتِ كـالـنـاسِ**[1]

إن محبوبته المثال لا يسمو خلقها روحًا إلى آدمية آدم

(1) الديوان، 87.

المقدسة بما يسمو مكانةً على مكانة الملائكة؛ حتى يسجد لها الشاعر الذي صنعها كما سجد الملائكة الصالحون المطيعون لمخلوق من صنع الله، إنما ـ في تناص عكسي ـ هي في النهاية قد جمعت سوأتين يخرجان بها من عالم الملائكة إلى عالم الشياطين، أولاهما: أنها من صنع وهم شاعرٍ؛ لا يستطيع أن ينفخ فيها حياة كنفخ الله، ثانيهما: هي كالشياطين صانعة الرجس بأيديها.

في قصيدته «لا أستطيع» التي تجسّد الصراع بين مشاعر الرومانسية ودعاوى الواقعية يتخذ القط من التناص القرآني محورًا تبنى من خلاله ـ بوصفه تصويرًا مركزيًا ـ مرامي بنية خطابه الدلالية والفنية حين يقول:

**كُلَّمَا أَزَّتْ برأسي ثورةُ الفكرِ الأبِيّ**
**وحملتُ المِعوَلَ الهدَّامَ في كلتا يديّ**
**قاصدًا أصناميَ الكُبْرى وقد هَانَتْ عَليّ**
**خَيَّلَ الحُبُّ لعيني أَنَّها ترنُو إليّ**
**داعياتٍ للهوَى والهوى عذبٌ شهيّ**
**عاتباتٍ، هامساتٍ: «إنَّ بعضَ الرُّشْد غَيّ»**
**فَهَوَى المِعْوَلُ مخذولاً وخَلَّى ساعديّ**
**وَتَنَزَّتْ من فؤادي صرخةٌ في شَفَتَيّ**
**إنَّنِي لا أستطيعْ![1]**

(1) الديوان، 148.

إنَّ قوله في البيت الثالث «إن بعض الرشد غيّ» يستدعي في تناص قرآني إلى حد بعيد قوله تعالى: ﴿لَآ إِكْرَاهَ فِي ٱلدِّينِۖ قَد تَّبَيَّنَ ٱلرُّشْدُ مِنَ ٱلْغَيِّۚ فَمَن يَكْفُرْ بِٱلطَّٰغُوتِ وَيُؤْمِنۢ بِٱللَّهِ فَقَدِ ٱسْتَمْسَكَ بِٱلْعُرْوَةِ ٱلْوُثْقَىٰ لَا ٱنفِصَامَ لَهَاۗ وَٱللَّهُ سَمِيعٌ عَلِيمٌ﴾[1].

فإذا كان طريقا الرشد والغي قد وضحا أمام الناس بيِّنَيْنِ بحيث ينتفي بأمر من الله تعالى إكراه الناس على الدخول في الإسلام، «بل من هداه الله للإسلام وشرح صدره ونور بصيرته دخل فيه على بينه، ومن أعمى قلبه وختم على سمعه وبصره فإنه لا يفيده الدخول في الدين مكرهًا مقسورًا»[2]؛ فإن القط تترسّخ في ذهنه كل هذه المرامي ويتخذ منها جوهر بناء تصويره في المقطع السابق؛ محيلًا إياها ـ في تناص مع مفاهيم القرآن الكريم ـ على قضية صراع نفسي داخلي بين مثالياته من دنيا الرومانسية التي حولها أصنامًا يتعبد لها مكوِّنةً من وجدانه الرقيق وأحاسيسه المرهفة رقيبًا له سلطة على نفسه، تعنو لأمرها إن حاد عن طبيعتها قيدًا من قيود الضمير، وبين ثورة الفكر مقابلًا وطرفًا آخر للصراع، حيث يدعوه للتفلت من تقديس أصنامه والخروج إلى واقعه والدخول في

(1) سورة البقرة، الآية 256.

(2) تفسير القرآن العظيم، 1/ 310.

مشاكله ودواعيها، ولكن الغلبة في النهاية تكون انتصار العاطفة على داعي الفكر.

وقد أسبغ الشاعر على هذا المقطع من فنه ما حوَّله مشهدًا دراميًا سينمائيًا يعجّ بالحركة والصراع في صورة ثائر يحمل المعول قاصدًا أصنامه التي غدت رمزًا من رموز تقديس العاطفة، يريد تحطيمها وقد هان أمرها في قلبه، ولكن فجأةً؛ يتبدى وجه الحب/ العاطفة / الرومانسية مرققًا قلبه بمنطق الهوى العذب الشهي؛ في عتاب هامس، ليرده عما اعتزمه في صوت ناصح، وهنا يأتي التناص القرآني فارقًا في قضية الصراع، متخذًا من ثنائية الرشد / الغي موجهين لدفَّة الصراع، فإذا كان القرآن الكريم قد حسم قضية وضوح الطريقين الرشد والغي لمن أراد الاختيار، إما الرشد / العقل / الإسلام، وإما الغي / الضلال / الكفر؛ فإن القط قد جعل في تناص عكسي ـ بما يتجاوب مع ما يعتصره من قلق وصراع ـ من الرشد غيًا، وما الرشد هنا سوى رمز من رموز العقل الذي يدعوه للثورة والانعتاق من قيود الأعراف الاجتماعية والمثاليات التي لا تحيا في تزمتٍ من العاطفة على أرض الواقع.

إنه رشد يتساوى منطقه مع الغي والضلال، بما يشي بمدى حيرة الشاعر وانكساره أمام ضميره الرومانسي المثالي مرتدًا عن مشاعر عقله الثورية ـ إن صح هذا التعبير ـ، والدليل أن معوله يهوي من بين يديه لتظل أصنامه من

المثالية جاثمةً أمامه، مخلِّفة له من ردود الأفعال صورةً رسمها لنا ببراعة من الواقع، في مشهد سينمائي، تدل أبلغ دلالة على الانكسار، حين يخبئ ـ منخرطًا في البكاء ـ عينيه بيده مرددًا من عبارات الضعف والانكسار عبارة «إنني لا أستطيع»، بعد أن غامت ـ في تناص عكسيٍّ مع مقصود الآية الواضح ـ معالم طريق الرشد والغي معًا.

ويتخذ التناص القرآني في قصيدته «اذكريني» بعدًا شجيًا حين يقول:

**وإذا أَلْـقَـتْ بـأيـديـهـا إلـى الـقـيـظِ الـظـلالْ**
**واسـتـبـاحـتْ لـفـحـةُ الـشـمـسِ مـحـاريـبَ الـجـمـالْ**
**وَرَنـا الـزَّهـرُ إلـى الـنـور بـأجـفـانٍ ثـقـالْ**
**وَتَـمـشَّـتْ فـي رحـابِ الـكـونِ أنـفـاسُ الـكَـلالْ**
**فَـأَحِـسِّـي الـلَّـفْـحَ والـضِّـيـقَ مـع الـظُّـلِّ الـسـجـيـنِ**
**وانـشُـدي الـرَّوْحَ لأبـنـاءِ الـكـلالْ.. واذكـريـنـي[1]**

إن تركيب البيت الأول يستدعي في تناص قرآني جديد قوله تعالى من سورة البقرة: ﴿وَأَنفِقُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ وَلَا تُلْقُوا بِأَيْدِيكُمْ إِلَى التَّهْلُكَةِ وَأَحْسِنُوا إِنَّ اللَّهَ يُحِبُّ الْمُحْسِنِينَ﴾[2].

رغم اختلاف المفسّرين حول أسباب نزول هذه الآية ومضمونها، فإنها كثيرًا ما تتردد على ألسنتنا كلما وجدنا

(1) الديوان، 159.

(2) سورة البقرة، الآية 195.

إنسانًا لا يأخذ بأسباب نجاته إذا ما أقدم في شيء من التهور على ما يمكن ألا يحمد عقباه، ويقول بقريب من هذا المعنى أحد أسباب نزولها الذي أورده تفسير ابن كثير: «ذلك أن رجالًا كانوا يخرجون في بعوث يبعثها رسول الله ﷺ بغير نفقة. فإما يقطع بهم، وإما كانوا عيالًا، فأمرهم الله أن يستنفقوا مما رزقهم الله، ولا يلقوا بأيديهم إلى التهلكة، والتهلكة أن يهلك رجال من الجوع والعطش أو من المشي»[1].

ويختزن وعي القط مرامي الآية في شعوره، ولا شعوره، ويتخذ منها سبيلًا للتعبير - من خلال تصويره - عن موقف الطبيعة في وجهها الحزين من حبه الضائع. فإذا كان مصير من لا يأخذ من الحياة بأسباب النجاة إنفاقًا في سبيل الله هو الهلاك وفق مقصود الآية؛ فإن الشاعر يشير إلى غفلة الطبيعة عن الأخذ بأسباب ما يحفظ جمالها تعبيرًا عن الحزن، في معادل نفسي لما يعتمل في نفس الشاعر، فكما يلقي الإنسان في غفلة من الأخذ بأسباب الحياة بخلًا، ما يودي بحياته؛ فكذلك الظل الذي خلقه الله فينا يلقي بنفسه إلى القيظ/ الهلاك. وحينئذ ستستبيح لفحة الشمس / القيظ حرمة الجمال (محاريب الجمال) ويشوّه قيظها ويقتل كلَّ أسباب الحياة، ساعتئذ لن يفيد الزهر تمثلًا من ضوئها بعد أن كان يقبل ما يحتاج إليه من الشمس، بل سيرنو إليها

(1) تفسير القرآن العظيم، 1/ 228.

بأجفان ثقال محملة من حمياها بالهلاك، ليمشي في الكون كله الكلال والقلق فيعم الكون. وهنا يطلب الشاعر من المحبوبة أن تتوحد مع أحاسيسه لتحسَّ لفح الظل سجين القيظ، وتحس معه مشاعر للشاعر أحد أبناء الكلال وسجين مشاعره المتعبة، طالبًا منها ـ في مشاركة وجدانية ـ أن تذكره: «واذكريني».

وقد أحسن الشاعر حين نقل تركيب الآية وشكلها من حيز الأمر في الآية القرآنية، إلى حيز الشرط في شعره المتناص معها بتباين الرؤى، فجعل جواب الشرط (فأحسي اللفح والضيق..) ـ المعبِّر عن طلب المشاركة الوجدانية التي يرسمها الحزن ـ معلَّقًا بشرط إلقاء الظلال، بما يشوه الجمال والحياة إلى صورة الهلاك / القيظ، وكأنه يتوقع ذلك من الطبيعة، لأنه يستشعر الهلاك منذ أن افترق عن محبوبته التي خاطبها في أول مقاطع القصيدة بقوله:

**افترقنا فاذكري الماَضِي ولا تَنْسَي صداه**
**والْمحي في كل محزونٍ خيالاً من رؤاه**

وكأن الماضي هو القيظ الذي اختار الظل أن يلقي بنفسه في أتونه المحرق، في معادل مع نفس شاعر تحرقه ذكرياته؛ فيبحث عن أسباب هلاكها، تعبيرًا عن مشاعر الفرقة والوحدة والاغتراب، من خلال إيحاءات التناص القرآني.

ولا يقف التناص القرآني في شعر القط عند حد

الجمل والبنى والألفاظ لالتقاطها مشيراتٍ إلى هذا التناص من حيث الشكل، بل يتعدى ذلك إلى المضامين التي تنضوي تحتها معانيها من خصوصية التصوير الفني في القرآن، وبذلك يكون الشاعر «تحوله ناضج، عندما استقى من الموروثات الدينية، فأضفى قوة ومصداقية على النص الأدبي الحديث، ترفعه إلى مرتبة من القداسة والتسامي، محدثًا في الوقت ذاته نوعًا من (الانزياح) أمام النص الحديث، يدور خلاله في إطار من الحركة والانتقال، متخذًا من النص التراثي غطاءً أو وجهةً أو رداءً، في حركة من الاستبدالات والسياقات تدور في فضاء النص الجديد»[1].

ولنعش مع القط، وهو يقول من قصيدته «حلم يقظة»:

**ذَهَبَ النَّهرُ... فَكُونِي أنتِ نهري**
**إنَّ حُبِّي لم يَزَلْ غضًّا جديدا**
**كحياةِ العُود في الأعماقِ تَسْرِي**
**والشتاءُ الجَهْمُ لم يَتْرُكْهُ عودا**
**نحنُ نبعانِ حبيسا صَخْرةٍ**
**من تقاليدِ السِّنينِ الغابراتْ**
**فَلْنَذُدْهَا ولْنُفِضْ في رَبْوَةٍ**
**رَحْبَةِ الآفاقِ من ماضٍ وآتْ**[2]

---

(1) التناص القرآني في شعر امل دنقل، 48.
(2) الديوان، 134، 135.

إن من يقرأ من سورة البقرة قول الله تعالى: ﴿ثُمَّ قَسَتْ قُلُوبُكُم مِّنۢ بَعْدِ ذَٰلِكَ فَهِىَ كَٱلْحِجَارَةِ أَوْ أَشَدُّ قَسْوَةً ۚ وَإِنَّ مِنَ ٱلْحِجَارَةِ لَمَا يَتَفَجَّرُ مِنْهُ ٱلْأَنْهَٰرُ ۚ وَإِنَّ مِنْهَا لَمَا يَشَّقَّقُ فَيَخْرُجُ مِنْهُ ٱلْمَآءُ ۚ وَإِنَّ مِنْهَا لَمَا يَهْبِطُ مِنْ خَشْيَةِ ٱللَّهِ ۗ وَمَا ٱللَّهُ بِغَٰفِلٍ عَمَّا تَعْمَلُونَ﴾[1]، ثم يقرأ التفسيرات التي قدمت من باب المجاز حول الآيات؛ لَيشعر أن أبيات القط تتناص مع مفاهيمها إلى حد معقول في إفادة أضافت إلى بنيتها من النص القرآني ما أوحي بخلق تصويرات يسقط من خلالها الشاعر من واقعه المعيش عليها.

يقول بعض المفسّرين «في قوله تعالى: ﴿وَإِنَّ مِنَ ٱلْحِجَارَةِ لَمَا يَتَفَجَّرُ مِنْهُ ٱلْأَنْهَٰرُ﴾ قال كثرة البكاء (وإن منها لما يشقق فيخرج منه الماء) قال قليل البكاء زعم بعضهم أن هذا من باب المجاز وهو إسناد الخشوع إلى الحجارة كما أسندت الإرادة إلى الجدار في قوله: (**يريدُ أَنْ يَنْقَضَّ فَأَقَامهُ**)»[2].

إن الجانب المجازي في هذا التفسير يلتقي تناصّاً من الجانب الوجداني في أبيات القط، ولكن التناص يأخذ شكلًا آخر. فعلى حين تقسو قلوب بني إسرائيل ولا تذعن لما رأت من آيات الله فاستحقت التوبيخ ووصفها بأنها أشد قسوة من الحجارة؛ «فإن من الحجارة ما يتفجر منها العيون بالأنهار الجارية، ومنها ما يشقق فيخرج منه الماء

(1) سورة البقرة، الآية 74.

(2) **تفسير القرآن العظيم**، 1/ 113.

وإن لم يكن جاريًا، ومنها ما يهبط من رأس جبل من خشية الله»[1].

إن عنصر الماء في هذه الآيات يأتي ليعلن جانب الروح / الحياة/ المشاعر / الأحاسيس التي تتخلق - بوازع من خشية الله - من الحجارة / القسوة/ الجفاف / الموت، وتمثل المائية في شعر القط مظهرًا من مظاهر الاستلاب بعد أن ذهب وجف نهر حياته، وليس ثمة ما يروي هجير حياته غير المحبوبة، التي ستمنح روحه المخبأة في جسد ظاهره الموت حياةً تسري في أحشائه، تمامًا كالعود الذي صوَّحه الشتاء، لكن جذوره تنعم ببقايا مائية تحفظ عليه حياته.

ولكي يعمق الشاعر هذا الإحساس استعار في «تناص قرآني» فكرة القسوة / الرقة أمام آيات الكون التي خلقها الله، فالحبيبان نهران من الحب والعاطفة المتجددة محبوسان في قلب صخرة قاسية. فإذا كانت الحجارة في الآيات الكريمات صنفين أحدهما: قاس ليس فيه مائية حياة قد شبُهت به قلوب بني إسرائيل جحودًا/ نكرانًا / قساوة، والآخر لين رقيق باك بماء دموعه خشية / رقة / عرفانًا؛ فإن الشاعر يختار من هذه الحجارة ما يتوافق مع طبيعة واقعه المعيش رقةً وثورةً، لتتحول الحجارة صخرةً من العادات والتقاليد الاجتماعية المتوارثة؛ التي تقف عثرة في طريق السعي لواقعه الجديد بما فيه من حرية بلا حدود بعيدًا عن مثالياته / عاداته/ قيود الضمير.

(1) نفسه، 1/ 113.

إن الصخرة هنا تمثل من الآية ما يقابل القساوة / القسر / السجن / الكبت، ولكن مقدرات ذودها ودفعها عن طريق الحرية / الانفلات / التغيير؛ تتحقق بأيديهما، ليفيضا نهرين في ربى الحياة في جانبها الحر المتفلت من أي قيد فرضه عليهما ماضي السنين الغابرات، بل ما يمكن أن يفرضه عليهما مستقبل حياتهما.

إن التفلت هنا تفلت من قلب الزمن / الصخر / القيد، والثورة على هذه الصخرة / القيد؛ لن يكون إلا من داخلها لأنها سجن، في مقابلة بينها وبين ما يعتمل داخل نفس الشاعر من صراع بين التقاليد والواقع المعيش بكل تناقضاته، وساعة التفجر يكون الانطلاق إلى حيث الرحابة / الحرية من أي قيد، لأن التقاليد تمثل من الصخرة جانبها القاسي الذي يريد الشاعر بصحبة المحبوبة / العاطفة / الحلم أن يكسراه انتصارًا لصوت العقل / الواقع الجديد في محاربة كفرٍ بمشاعرَ غدت مع صدق حقيقتها - في تناص مغاير لمقصود الآيات - في قسوة الصخور، مع أن الآية تدعو إلى تغليب جانب العاطفة على المادة.

وهكذا يستقطب القط في ذكاء جانب ثنائيات الرقة / القساوة، العقل / العاطفة، الرومانسية / الواقعية، من خلال التناص القرآني مع الحجارة في صورتيها القاسية واللينة، ليسقط من هذه الثنائيات ما يحيل بنيتي قصيدته الدلالية والفنية طيعتين للتعبيرعن أزمة الشاعر الحديث وصراعه أمام متغيرات الواقع رغم ما ورثه قسرًا من تقاليد شكلت وجدانه، يؤمن ببعضها ويكفر بالآخر.

# مداخلة نقدية
# بين محمود العالم والقط

اتضح الآن من خلال تحليلنا لنصوص متباينة شملت كل أنواع التناص أنه لا يقف عند حد المضمون دون الشكل ولكن يشملهما معًا، بما يضيف إلى بنية النص الحاضر من الغائب، ربما لا تشعر فيه أثرًا للغائب في بنية الحاضر، وربما لإعادة إنتاجية الحاضر وفق معطيات الغائب تراكيبَ وبنىً وتصاويرَ، هذا «وقد تنوعت المصادر التراثية التي استرفدها شعراؤنا (والقط واحد منهم)، معطيات وأدوات تعبير، ما بين مصادر دينية، ومصادر أدبية، ومصادر تاريخية، ومصادر صوفية وفلسفية، ومصادر أسطورية وفولكلورية»[1].

واتضح جليًا أيضًا ـ من خلال ما حملته من مضامين ـ وسائل تشكيل للصورة مثل: التشخيص، التجسيم، التجسيد، تراسل الحواس، المفارقة التصويرية، مزج المتناقضات، التشكيل بالزمن، وما سيأتي من خلال

---

(1) دراسات نقدية في شعرنا الحديث، د. على عشري زايد، 84، 85 ـ مطبعة العمرانية، 1421هـ ـ 2001م.

تحليلنا من وسائل أخرى، اتضح أن هذه الوسائل حملت بصدق مواقف القط ومشاعره المتصارعة قلقًا واغترابًا بين القيود الرومانسية التي تحد في جانبها السلبي من انطلاق الأديب الشاعر من قيد مثالياتها المتزمتة؛ التي تحصي على الشاعر سلوكياته المغرقة في الذاتية المنكفئة؛ التي لا تستشرف آفاق ما يعجّ به المجتمع من صراعات، وبين الواقعية في جانبها الإيجابي تفاعلًا من هذه الذات، ومع قضايا المجتمع بما يسمو بذوات الآخرين إلى تفاعل مع ما يهمّ كينونة الإنسان من هذه المشكلات والقضايا.

وقد حدث وأن أوضح القط في مقدمة ديوانه جوانب مهمة حول حقيقة عواطفه وموقفه الفكري من خلال رده على نقد للأستاذ محمود أمين العالم الذي اتهم نتاج القط: «من حيث المضمون أنه فاقد لهدف محدد وإن كشف عن جهد دائب للوضوح والاستقرار، ولكنه سأمان ملول، قلق، متعلق برؤيا بعيدة غائمة يتوقع منها معجزة الخلاص، وهذا مما يشيع في شعره أحيانًا مسحة تفاؤلية ولكنها غائمة كذلك»[1].

ويبدو أن الأستاذ العالم وهو من المنتصرين للواقعية الاشتراكية، يأخذ على القط إغراقه في مشاعره الرومانسية قلقًا وسأمًا؛ ما أكسب شعره من حيث المضمون وفق رؤيته هوية حقيقية من حيث هدفها بين رومانسية منكفئة

(1) نقلًا عن مقدمة الديوان، 53.

وواقعية مستشرفة تفاؤلية، ويحسب الباحث أنه لم يكن دومًا بهذه الانغلاقية من خلال ما حللناه من قصائده التي وقفنا فيها على غلبة حدة المضامين الرومانسية؛ وكذلك ما جاء منها ثائرًا على قيودها طامعًا في احتضان قضايا واقعية في جانبها الإيجابي لا السلبي، من حيث الشعور بمشكلات وقضايا لا تمس من الذات ما هو خارج عن همومها، بما يتجاوب مع ذات أخرى لا يهمها مشكلات الثأر مثلًا وهي التي تعيش في بيئة تثيرها، وقد كان القط محقًا في رده حين قال: «فالأستاذ العالم يرى أن تكون غاية الأدب المشاركة في كفاح الشعب والتعبير عن مشكلاته بحيث يكون للأديب هدف محدود، وهو كغيره من المتحمسين لهذه الدعوة يسقط من اعتباره تلك الألوان من الأدب التي تبدو في مظاهرها ضعيفة الارتباط (بالمشكلات الاجتماعية) التي يبدو أنها تعبر عن تجربة ذاتية فردية»[1].

وبعد أن يكشف القط النقاب عن خطاب العالم النقدي يوضح فلسفة فهمه لتطوير المجتمع من مرحلة إلى مرحلة وموقف الأديب منها؛ بما لا يفرض على هذه الطبيعة ما تأباه، وذلك حين يقول: «أما عن دور الأدب في التعبير عن مشكلات الشعب؛ فإن ذلك مرتبط أشد الارتباط بتطور تلك المشكلات ووضعها في البيئة والعصر اللذين يعبر عنهما الأديب، والمعروف أن المجتمع دائم التطور،

(1) نقلًا عن المقدمة، 55.

وما يزال النظام القائم يشيخ حتى ينهار انهيارًا تامًا ويأخذ مكانه النظام الجديد»[1].

أما عن موقف الأديب الموهوب من هذا التطور وكيفية التعامل معه بوعي، فيستبصره القط قائلًا: «والأديب الموهوب يدرك إلى حد كبير حقيقة هذه المعركة ويشارك فيها وينحاز دائمًا إلى الجديد، وبذلك يعجِّل بتطور المجتمع، ولكن إدراكه لتلك الحقيقة لا يمكن أن يكون من الوضوح والجلاء بحيث يتمثل كل عناصر المستقبل الذي لم يولد بعد، أو ينسلخ كلية عن القيم التي نشأ عليها، ولا يزال يعيش بها، فأدبه في تلك المرحلة إرهاص بالنظام الجديد، ولكنه لا يمكن أن يعبر عنه تعبير الأدب الذي يولد في ظل ذلك النظام بعد أن يتم التطور وتتضح المفهومات الاجتماعية الجديدة»[2].

ولعل الواقف أمام ما حللناه من نصوص شعرية يتضح له توافق خطابه الشعري مع خطابه النقدي الشارح (Metacriticism) على خطاب العالم، ولم يكن القط في خطابه الشعري منغلقًا إلى أيهما: الرومانسية أو الواقعية، في جوانبهما التي قد تنأى أحيانًا عن «أدبية» الأدب و«شعرية» الشعر، لأنه كان يؤمن عن قناعة في أدبه وشعره أن: «الأديب العربي فرد من هذا المجتمع يتأثر بظروفه وقيمه المختلفة، وينعكس ذلك على ما ينشئ من أدب، لهذا كان لابد لكل هذه العناصر أن تظهر في أدبه إن كان

(1) نفسه، الصفحة نفسها.

(2) مقدمة الديوان، 55، 56.

يعبر مخلصًا صادقًا عن تجاربه وأحاسيسه، وكان لابد لأدبه أن يكون مزيجًا من الرومانسية التي تمثل هذا السخط المبهم والقلق الغامض، والواقعية التي تعبر عن الوعي الذي يلتمع في نفس الأديب، ولكنه لا يتيح له رؤية واضحة للمستقبل»[1]..

وسيكون لنا وقفة أخرى مع خطاب الأستاذ العالم النقدي؛ حينما نحلل من شعر القط قصيدة «انطلاق»، التي كانت مدارًا لهذا النقد، ومن ثَمَّ خلال رد القط عليه، ولكننا ونحن بصدد الحديث عن التشكيل بالإيقاع في شعر القط من خلال الفقرات القادمة؛ مضطرون لسوق آراء الأستاذ في شكل القصيدة من حيث صياغتها بوجه عام، وصياغتها الموسيقية الإيقاعية بوجه خاص.

يرى الأستاذ العالم أن الدكتور القط «يتمسك بالصياغة التقليدية، بالبيتية المقفلة، والرتابة في عدد أبيات المقطوعة الشعرية، مما يجعل لبلاغته طبيعة زخرفية تفقد الكثير من صوره الرائعة حيويتها الدافقة. إن الطاقة الشعرية عند الدكتور القط ـ والكلام موصول للعالِم ـ يتنازعها عاملان: الأول حيرته في تحديد موقف إنساني واضح، والثاني صياغته التقريرية التي تثقلها بلاغة زخرفية، ولكنه شاعر متمكن حقًا من تعبيره الأسلوبي وصوره البلاغية التي يبرز بها وجدانه القلق الملول»[2].

---

(1) مقدمة الديوان، 56، 57.

(2) نقلًا عن المقدمة، 54.

أحسب أن أوضح دليل للرد على رؤى العالم في الصياغة الشعرية من خلال صور القط، هو تحليل نصوصه إيقاعيًا واستبطانها وفحصها للكشف عن مدى مطابقتها لرؤاه أو ما دون ذلك، ولكن قبل أن أشرع في هذا لابد أن أقف من حديثه عند جوانب تبدو متناقضة فيما أزعم.

إذ إنه علاوة على أن الصياغة التقليدية بالبيتية المقفلة وما يتبعه ذلك في رؤاه من زخرف موروث عن بلاغته؛ لا يقف دليلًا كما سنرى في التحليل على الحد من روعة الصورة وحيويتها الدافقة، فإننا نرى تناقضًا بين نعته لصياغته بالتقريرية التي تثقلها بلاغة زخرفية، وبين التمكن الحق من تعبيره الأسلوبي، وصوره البلاغية التي يبرز بها وجدانه القلق الملول. إذ إن الصياغة عمادها الأسلوب والصورة دون الدخول في قضايا لا يتحملها منطق البحث، فما كان الأسلوب رديئًا غائمًا من حيث التعبير عما يطرحه الأديب والشاعر من رؤى وقضايا إلا وفسدت معه الصياغة التي تستوعبها صوره، بوصف الصورة جوهر الشعر، التي تكسبه جانبًا مهمًا جدًا من شعريته.

فليست القضية قضية صياغة بلاغية تقليدية متوارثة، المهم هو قدرة الشاعر الحديث والمعاصر على توظيف هذه المعطيات، فالدكتور علي عشري زايد يقرر أن: «من المعطيات التراثية التي حاول الشعراء العرب المعاصرون أن يوظفوها توظيفًا فنيًا في قصائدهم الحديثة بعض فنون البديع كالجناس والترصيع وغيرهما، وقد نجحوا إلى حد كبير في توظيف هذه المعطيات توظيفًا جماليًا وإيحائيًا، وفجروا

فيها قيمًا تعبيرية وجمالية جديدة، ردّ إليها بعض اعتبارها الفني، ورد عنها بعض ما لازمها من سمعة سيئة»[1].

وقد كان القط موضوعيًا في معرض رده على العالم ورؤاه في جانب الصياغة من شعره بما يتقارب مع رؤى د. زايد. حيث يقول القط وقد رد على إعجاب العالم بمنهج الشعر الحديث في تحرره من قيود القافية بقوله: «وأحب أن أصارحه بأني لا أقل إعجابًا بالجيد من هذا الشعر، ولكن لا أراه الوسيلة الوحيدة للتعبير الشعري الموفق، ولا أرفض ما عداه من الشعر لمجرد البيتية المقفلة والرتابة في عداد أبيات المقطوعة، والشعر الجديد ما زال باعتراف الأستاذ العالم يمر بدور التجربة هو (ضعيف في التعبير والصياغة)، كما يقول: وهذا أمر خطير، فالأستاذ العالم يريد أن (يكسر رقبة البلاغة العربية) التي تعنى في الغالب بالصياغة والزخرف»[2].

وفي المقابل ووفق الموضوعية نفسها يرى أن الشطط نال البلاغة الجديدة نفسها «ذلك لأنها تستحق كسر رقبتها هي الأخرى، فهي لم تزد على أن نقلت العناية من الصياغة إلى المضمون ففعلت ما كانت تفعله البلاغة القديمة من فصل غير طبيعي بين اللفظ والمعنى»[3].

والدكتور القط ـ بوصفه ناقدًا ـ يطرح بعدًا مهمًا في

(1) دراسات نقدية في شعرنا الحديث، 120.

(2) مقدمة الديوان، 64.

(3) نفسه، الصفحة نفسها.

تعامل الشعر مع النص مفاده: أن النص كما قررنا من قبل لا يموت ما دامت قد توافرت له أسباب حياته في ضمير الفكر والوجدان لدى المتلقي، وأسباب حياته الممثلة لروحه هي شعريته رؤيةً وأداةً، لا فرق ـ مهما اختلفت حوله رؤى النقاد ـ بين نص تراثي وآخر حديث وآخر معاصر، ولا فرق بين القصيدة العمودية أو قصيدة التفعيلة أو حتى قصيدة النثر، ولن تتحقق هذه الشعرية إلا إذا تحققت للنص قوة الصياغة تصويرًا وتعبيرًا وإيقاعًا بما يحفظ لمضامينه التي يجب أن تتطور بتطور روح العصورفي وجدان المتلقي وفكره، ما يسمو بها؛ بوصفها تجربة معيشة تحفظ للشعر شعريته.

وحول ما سبق كله فهمًا لشعرية الشعر يقول القط في معرض رده على العالم الذي اهتم بالتنظير على حساب الأبقى دائمًا وهو التطبيق: «والأدب، كما يقرر الأستاذ العالم ـ حين يتحدث عن النظريات دون التطبيق ـ كلٌ متماسك لا يتجزأ: إما أن يكون أدبًا أو لا يكون، والشعر الذي يمكن أن نصفه بأنه (ضعيف في الصياغة والتعبير) لا يمكن أن يعد شعرًا، فليس المراد من الشعر مجرد تسجيل أفكار، وإنما يراد به نقل تجربة الفنان إلى قارئه بحيث تنفذ إلى نفسه فينفعل بها، وتستقر في وجدانه فتؤثر على نظرته إلى الحياة وإدراكه للأشياء»[1].

كان لابد لنا في الفقرتين السابقتين من عرض قد

(1) نفسه، الصفحة نفسها.

طال، لفهم رؤية العالم في الجانب الشكلي الصياغي لشعر القط، وما تبع ذلك من تفنيد القط لرؤاه، أما ما تبقى للباحث فهو التعامل الجاد مع النصوص من خلال التشكيل بالموسيقى والإيقاع، واستنطاقها بما يوافق أو يخالف رؤى أيٍّ من العالم أو القط.

# التشكيل بالإيقاع

## 1 ـ التقسيم

لم يكن القط في استرفاده من موروثه الموسيقي الذي شكل به صوره عالةً على أشكاله، التي وقف كثير منها في حينها عند حد الزخرفة التي عابها الأستاذ العالم في شعره، ولكن كانت له معها وفق الأوزان الخليلية وما طور به قوافيه؛ ما سما بها إلى آفاق من التجديد، وإن وقف بعضها عند جانب الشكلية التي لا تتنامى بها قصائده فنيًا.

ومن وسائل الإيقاع التي سمت بها بنى قصائده الفنية موسيقيًا ما استرفده من بديع البلاغة القديمة، وطور به شكلًا ومضمونًا بعض قصائده ومن هذه الوسائل نذكر: «التقسيم» و«رد الأعجاز على الصدور» و«الترصيع».

فمن نماذج التقسيم، يمكن أن تستمع إليه يخاطب محبوبته «بعد عامين» من الفراق بقوله:

**لُحْتِ لي فَجْأةً فحارَ يقيني**
**واستَرابَتْ في حِسِّها الأنظارُ**

وتــلاقَــى عــلــى فــؤاديَ شَــجْــوٌ
وســــــرورٌ وجُـــــرْأةٌ وفِــــــرارُ

ومــعــان مــســتــبــهــمــات حــيَــارَى
وادِّكــــارٌ يــــردُّهُ إنْــــكَــــارُ[1]

إن حسن التقسيم في البيتين الثاني والثالث لم يقف عند حد الحُلَى البلاغية، بل جاء وفق دفقات شعورية تتفاعل في جنبات الصورة فلذاتٍ من نفس حائرة؛ تحمل كل فلذة الإحساس ونقيضه تعبيرًا عن حالة من الذهول والشك حيال لقائه محبوبته بعد فراق عامين، وقد حملت ـ من خلال تقسيم الشاعر ـ كلُّ فلذة متناقضة تفعيلة من تفعيلات «الخفيف»؛ كأنها دقات القلب المضطربة، وقد جاءت الفلذة الأولى / التفعيلة الأولى ملتصقة بفؤاده؛ مصدر أحاسيسه، على هذا النحو (دِيَ شَجْوُنْ = فَعِلاتُنْ) ثم تتابعت الفلذات متباينة الإيقاع والنقر على جدار القلب، متناقضة المشاعر في الوقت نفسه (وَسُرُوْرُنْ= فَعِلَاْتُنْ)، (وَجُرْأَتُنْ = مُتَفْعِلُنْ)، (وَفِرَاْرُوْ = فَعِلَاْتُنْ).

إن مزج المتناقضات تجاوب مع الإيقاع تقسيمًا هنا؛ بوصفهما مقويين من إحساس المتلقي بتلقي الصورة فلذاتِ نفس حائرة بين الشك واليقين، وقد زاد الصورة عمقًا ما جاء في البيت الثالث امتدادًا متوالدًا لنغمات يقذفها إحساسه على قلبه معاني مجردة مبهمة حائرة، ثم يزيد

(1) الديوان، 103.

الشاعر إحساسنا بقوة الإيقاع معايشةً؛ حين يأتي بجناسه الناقص: (إدكار وإنكار)؛ في مواجهة بين نقيضين جديدين. وسرُّ روعة استخدامه يكمن في أن جعل طرفي المواجهة تضمهما تفعيلة مستقلة متحدة الإيقاع من بحر الخفيف على وزن فاعلاتن؛ وكأن الصراع بين إحساسين في النفس متناقضين يعبران عن لحظة صراع النفس تذكرًا ونسيانًا بعد غيبة عامين، وتأتي التفعيلة التي ضمت (يَرُدُّهُ = مُتَفْعِلُنْ) حائرة بين متجانسين ناقصين متناقضين ترد الإدكار على الإنكار، وأخيرًا تأتي لحظة الميلاد من مخاض متعسّر:

ثُمَّ صَحَّ اليقينُ وانبثقَ الماضي
وأَلْقى طريقَهُ التَّيَّارُ
وتجلَّيتِ في الرَّبيعِ ربيعا
أَطْلَعَتْهُ على الرُّبَى الأقدارُ[1]

وفي قصيدته «حلم يقظة» يتخذ من التقسيم داخل جنبات الصورة سبيلًا لإقرار مشاعره الرومانسية الحزينة، حين يقول معبرًا عن ذلك:

ثُمَّ لَفَّ النَّهرَ والوادِي ضَبَابْ
وانطوى في غَمْرَةِ الأيام صَفْوِيْ
بينَ هَمٍّ وسَقَامٍ واغترابْ
وخطوبٍ أَرَّقَتْ نومِي وصَحْوِيْ[2]

(1) م.س. الصفحة نفسها.
(2) نفسه، 134.

إن التقسيم في البيت الثاني؛ لا يأتي مجرد حلية بديعية داخل منظومة الوزن، ولكنه يتعدى ذلك إلى التعبير عن حالة مضطربة من مشاعر أسيفة في طريق موت نفس مكدرة، يتوارى وينطوي صفوها داخل أقتل الأدواء لابن آدم وهو الهمُّ، وقد جاء كل داء يطوي صفحة من صفو نفسه في تفعيلة مستقلة بدأها بالهم أقتل الأدواء لابن آدم ليسلمه إلى سلسلة من الأدواء: (المرض / الاغتراب / المصائب)؛ التي تؤرق نومه وصحوه على النحو التالي: (بَيْنَ هَمْمِنْ = فَاْعِلَاْتُنْ)، (وَسُقَاْمِ = فَعِلَاْتُنْ) وَغْتِرَاْبْ = فَاْعِلاتْ)، كل منها تمثل زفرة.

وقد لا نبالغ إذا قلنا إن التقسيم هنا قد أحيا وأنعش الإحساس بالصورة، التي جاءت هنا من الصور المطروقة قريبة المأتى عند الرومانسيين؛ تعبيرًا عن مشاعر الاغتراب، ما ضمن لها نوعًا من المعايشة التي جعلها تحيا وتتنامى.

ومن القصيدة نفسها يقول في مقطع آخر مقسّمًا وفق صورة تبدو أكثر رهافة وقدرة على تخليق قسماتها:

**وَتلاَشَى مثلما تَخْبو الشُّموعْ**

**فوقَ قبرٍ مُوْحِشٍ في ليلِ عيدْ**

**الأماني والقوافي والدُّموعْ**

**في ثَرَاهُ تَنْدُبُ الماضِي السعيدْ**[1]

---

(1) الديوان، 137، 138.

إن التقسيم هنا يأتي في قلب تفعيلات «الرمل» زفراتٍ تمثل أوصافًا / فواعل، لفعل حزين يتغنَّى بوطأة الموت. فالأماني والقوافي والدموع التي جاءت مقسمةً في تساوٍ بين زفرات / تفعيلات الرمل؛ تأتي أوصافًا / فواعل / مشبهات، لفعل التلاشي / الفناء، وقد قدم الشاعر بإحساس ملتاع المشبه به الذي جاء عبر صورة حملتها مفارقة تصويرية بكر على المشبه / المشبهات؛ خالقةً: الألم / الحزن / الاغتراب.

إن الشموع / المشبه تخبو ويموت ضوؤها فوق القبر / الموت. وفي مفارقة تصويرية فادحة؛ كان موتها في يوم عيد / فرح / حياة، ليكون تلاشي المشبهات الحزينة وفق حالتها الكائنة. ولا فرق في صورة التلاشي بين المعنوي المجرد كالأماني، والمادي المحسوس كالقوافي والدموع، فكلٌّ مصيره إلى الثرى / الموت.

إن تقديم المشبه به هنا، وتأخير المشبهات مقسَّمةً زفراتٍ متساويةَ الإيقاع والأحزان؛ حقَّق قدرًا كبيرًا من معايشة المتلقي للصورة انتظارًا لمعرفة المشبه الذي ولَّد هذه المفارقة الفادحة الحزينة بين تلاشي ضوء الشموع فوق قبر موحش؛ في يوم عيد يجتمع فيه الناس ليعمروا الكون فرحة، فإذا بالمشبه / المشبهات تقسيمات وتنويعات على لحن واحد من الشجن هي مصدره وهي منتهاه؛ إنه لحن التلاشي / الموت / الضياع.

أحسب الآن أنه قر في وجدان القارئ وفكره أن القط

كان واحدًا من المجددين لأحاسيس المتلقي من خلال حسن التقسيم بما يتنامى بالصورة وفق روح العصر، وبما يسمو بها عن نماذج تراثية وقفت بالتقسيم عند حد الزخرف، لتولد من خلاله هذه الصور التي يتعانق فيها الإيقاع مع المفارقة التصويرية والتجريد والتجسيد معايشة وفلسفة للأحزان الرومانسية.

وقد يدخل التقسيم في منظومة التكرار ويأتي قرارًا لسيل أمواج القلق والتردد، يقول القط من قصيدته «لا أستطيع»:

**إنَّها آمالُ نفسِي وربيباتُ خيالي**
**شَقِيَا ذوبِ حنيني في غَيَابَاتِ الليالي**
**وَنَمَاهَا بيتيَ المهجورُ من صَخَبِي وآلي**
**سلوتي والوحشةُ الخرساءُ تَرْمِي بالملالِ**
**طافرات بالعشايا عن يميني وشِمَالي**
**ساخطات راضيات بين صَدِّي وابتهَالِي**
**ملقيات في منامِي بالأمانِيِّ الغوالي**
**عَشِقَتْها النَّفْسُ حتى سَئِمَتْ عَيْشَ النِّضَالِ**
**كيف أسلو؟!كيف أنسى؟!كيف أَغْتَالُ مِثَالي؟**
**إنَّني لا أستطيعُ![1]**

على الرغم من أن التقسيم يزدحم به هذا المقطع

(1) الديوان، 149.

تفعيلاتٍ؛ تحمل مشاعر متناقضة: (طافرات ـ ساخطات ـ راضيات ـ ملقيات)، (بين صدي ـ وابتهالي)، (ملقيات في منامي ـ بالأماني الغوالي)؛ فقد وقف التقسيم في ختام المقطع ناطقًا بقدرة توظيفه إيقاعًا يحفظ للصورة قدرًا كبيرًا من ذكراها ومعايشتها طازجة في وجدان القارئ. رغم كثرة التقسيمات التي تشتته عما يمكن أن تتنامى به القصيدة قضايا ومواقف غير مكررة الطرح في رتابة وملل.

إن كل تقسيم في البيت قبل الأخير جاء محتضنًا لاستفهام إنكاري غرضه التعجب وإظهار التحسر واللوعة. وقد جاءت أداة الاستفهام مكررة تعكس الحال المضطربة ولحظات الصراع التي يعايشها الشاعر؛ بين الثورة على الحلم الرومانسي من أجل معايشة واقعه الاجتماعي بكل مشاكله التي يحس ولا يحس بها، وانكسار شعوره رضوخًا لقيده رغم ثورته عليه.

ليأتي التقسيم على هذا النحو قرارًا لموجات متتابعة مدًا بلا جزر ترمي بالملال، كل تقسيم على تفعيلات الرمل يمثل زفرة تسلم لزفرة تمثل ثورة من أنّات نفس تضرب على وتر مشاعرها الرومانسية، ليأتي انكسار الحلم بقوله: «إنني لا أستطيع» ليس معبرًا فقط ـ بقصر التفعيلات إلى تفعيلتين ـ عن ضعف الأنفاس الثائرة وقد سئمت عيش النضال تعبيرًا عن مجاهدتها لما لا قبل لها به قوةً، حيث الدخول إلى حرمة الواقع بعيدًا عن التهويم في الأحلام الرومانسية؛ ولكن بإحساس شاعر جاءت التفعيلة في قافية مغايرة تعبيرًا

عن كسر ما يمكن أن يكون قد أحس به المتلقي من ملل ورتابة من كثرة التقسيمات، حتى تؤتي ثمارها خلقًا ـ لا هدمًا ـ مع تيار المشاعر النادبة إلى ما لا نهاية، ما يخدم هدف القصيدة تعبيرًا عن سأم وقلق؛ في توظيف فني يدفع عن شعر القط ما اتهمه به العالم.

ولكي يجعل القط لتقسيماته قدرًا من معايشة القارئ المتلقي -من خلال تجربته ـ نوعًا من المنطقية في التقبل؛ حرص عبر بثه لمشاعره المتباينة المتناقضة أن تأتي زفرات من خلال حسن التقسيم، وفق جناس ناقص يعكس نقصه تباينه، في معايشة أكثر من المتلقي للإحساس ونقيضه، ما يعمق لديه عدم تحمل قدرة معايشة الشاعر لما لا يطيقه، فهي زفرات (طافرات ـ ساخطات ـ ملقيات)؛ كما أنها (راضيات). «والجناس صورة من الصور البديعية سيئة الطالع، وسبب ذلك إسراف الشعراء في عصور التكلف في استخدامها مما ألقى عليها ظلًا ثقيلًا من سوء السمعة، ولكن بعض شعرائنا المعاصرين حاولوا توظيفها توظيفًا جديدًا يثرون به الجانب الموسيقي في قصيدهم ليصبح بذاته عنصرًا إيجابيًا بارعًا»[1]، على نحو ما فعل القط بمؤازرة من وسائل كالتقسيم والتكرار.

وربما اتخذ التقسيم في شعر القط بوصفه شكلًا موسيقيًا بديعيًا داخل جماليات الصورة بعدًا فكريًا صوفيًا،

(1) دراسات نقدية في شعرنا الحديث، 120.

يتضح هذا حين نسمعه يقول من قصيدته «جنة الأوهام»:

**يُحسُّ كُلَّ شهيٍّ في قرارتِهِ**
**بِمُرْهفٍ من سَرِيِّ الذَّوْقِ فَنَّانِ**
**مُدلَّهٍ بالنعيمِ الحلوِ يُدرِكُهُ**
**بالرُّوحِ والجسمِ.. بالبَاقي وبالفَانِي**[1]

لأن جنته من الأوهام التي صنعها خياله ليجمل بها مرارة ما يشعر به من واقعه من مشاكل وآلام، محاولًا التحليق مع حلمه الرومانسي، ولأن الجنة لا تسمو فيها إلا عوالم الروح الباقية في تحليق صوفي؛ فقد كان الشاعر صادقًا مع نفسه ومع فنه حين جعل ما يحسه شهيًا في دخيلة نفسه مقياسه الذوق المرهف الفنان يسري نسغه في مسارب النفس، وإلى هنا يشارك القط -إحساسًا - كل الشعراء الرومانسيين الذين جعلوا المشاعر لا العقل والفكر - في أغلب نتاجهم الشعري - مقياسًا لدرجة الإحساس وهويته أفراحًا وأتراحًا، ولكن لأنه حائر دائمًا في مشاعره بين الرومانسية والواقعية حتى في الحب؛ فقد جعل إحساسه بكل شهي وكل نعيم مصدر قلق، كرَّسه - في إيحاء بكلمة «مدلَّه» - محيرًا مندهشًا، وهنا يأتي التقسيم سبيلًا لإظهار هذه الدهشة التي تشد معها متلقي الصورة، فأحاسيسه المدلهة تذوقًا لكل مشتهى منعَّم تأتي في قسمة عادلة شعورًا بها من مكامن الروح / صوفية الرؤى / البقاء/ الخلود/

(1) الديوان، 171.

المشاعر الرومانسية، وكذلك شعورًا بها متعة من مكامن اللذة / الجسد/ الفناء/ استشراف الواقع.

إن التقسيم هنا لا يأتي زخرفًا من القول وزورًا، ولكنه سبحات فكر في جنبات الصورة تعكس أحاسيس متساوية الإيقاع متباينة الأحاسيس والرؤى بين الحلم / الحقيقة، وجنة الأوهام الرومانسية / حُميًّا الواقع المحتضر وراء جنة الحلم. إن التقسيم هنا أشبه بدقات القلب المضطربة غير المنتظمة تنخفض بذكر الروح وتعلو بذكر الجسد، تعبيرًا عن ثنائيات ممتزجة تعكس مفارقة بين عالمين متصارعين: الروح / الجسد، الباقي/ الفاني.

ولكن التقسيم قد يتفلت من القط ويصبح عالة على التصور الفني في بعض قصائده التي يشكل أغلبها، ولنستمع إلى بعض أبيات من قصيدته «نداء المجهول» التي يشكل التقسيم أكثر أبياتها:

**تَمَثَّلتِ الأسرارُ فيكِ روائعا**
**يَخِفُّ لها قلبي، وَتقْصُرُ عن يدِي**
**فلا تَسْلُبِي قلبيْ مسابحَ وَهْمِهِ..**
**ولا تَحْرِمِيْهِ الشَّوقَ، فالشوقُ موردِي**
**ولا تهدِمِي صرحًا أقمتُ عمادَهُ**
**بأشواقِيَ الحَرَّى، وحرمانيَ، الصَّدِي**
**دعيني أَرِدْ نَبْعَ الشقاءِ وأنتهي**
**إلى الألَمِ المعبودِ في كُلِّ مَقْصِدِ**

**وأمضي كما شاءَ الخيالُ محيَّرًا**
**أروحُ بإخلافٍ، واغدو لموعِدِ**
**مُقَلْقَلَ وُجْدَانٍ، مُزَعْزَعَ خَاطِرٍ**
**خَفُوقَ الأماني بين ماءٍ وَجَلْمَدِ**
**بنعمةِ مَعْشُوقٍ، ولوعةِ عاشقٍ**
**وذِلَّةِ مملوكٍ، وعِزَّةِ سَيِّدِ**
**فما العيشُ إلا خفقةٌ قدسيةٌ**
**لطلعةِ مُشْقٍ، أو لِمَقْدِمِ مُسْعِدِ**[1]

إن التقسيم يتجاوز نصف عدد أبيات القصيدة التي عدد أبياتها اثنا عشر بيتًا، وعلى الرغم من يقيننا بقيمة التقسيم على النحو الذي حللنا به القصائد السابقة إثراءً لموسيقى أنغامها وما تحتويه من مضامين ترسخ في الوجدان والفكر معايشة ودعمًا لأهداف الخطاب الشعري النفسية والجمالية؛ فإن ذلك كله رهن بقدرة الشاعر على توظيف حسن التقسيم لمصلحة تنامي النص متآزر التقسيم مع وسائل تشكيل أخرى داخل بنية تتفاعل من خلالها الصور، ولكن ما يحدث هنا رغم روعة التصوير داخل صوره المفردة؛ أن الشاعر: «يعتمد في بعض الأحيان في تشكيله للصورة على أساس ما يعرف بتداعي المعاني، حيث يسلم الحديث عن الصورة إلى الحديث عن صورة ثانية، وهو بدوره يسلم إلى صورة ثالثة، وهكذا تجيء

(1) الديوان، قصيدة «نداء المجهول»، 172، 173.

الصور على قدر من التداخل وعلى قدر آخر من الانتقال من صورة إلى أخرى دون تنمية للصورة الأولى أو تطويرها»[1]. وقد أزكى التقسيم وأغرى الشاعر بالاسترسال في موسيقاه وإيقاعاته لتخليق مزيد من الصور، ورغم تقبلنا لها من خلال التشخيص والتجريد؛ لكنها لا تتعدى نوعًا من السيولة العاطفية والبث والبوح الرومانسي، الذي عكسته كثرة استخدام أدوات النهي وأفعال الأمر في حيز من التقسيم؛ جعل التصوير رغم روعته تعلوه نبرة خطابية، قد تتوافق مع «نداء المجهول»؛ ولكنها لا تنمي الصراع وتنضجه على نار الأحداث في مشاركة وجدانية، أو نفور من المحبوبة؛ يفسره منطق هذه الأحداث.

صحيح أنه طلب من المحبوبة وكأنه يملي عليها أن يَرِد نبع الشقاء وينتهي إلى (ألمه المعبود) في صورة تجريدية ثم تجسيدية؛ ليصير الألم المعبود مقصده ومبتغاه متلذذًا بعذاباته في وادي الحياة الجهم؛ ولكن هذه السلبية أوقفت تنامي الحدث عند مجرد بث داخلي عبر إيقاعات حسن التقسيم؛ ما أفقده روح الصراع، فيمضي كما شاء له خياله يقسم آلامه: (فيروح بإخلاف، ويغدو لموعد، مقلقل وجدان، مزعزع خاطر، خفوق الأماني، بين ماء وجلمد، بنعمة معشوق، ولوعة عاشق، وذلة مملوك، وعزة سيد، لطلعة مشق، أو لمقدم مسعد). إنها تنويعات مختلفة في

(1) **دعوة إلى شعر العقاد ومقالات أُخَر**، د. عبد الواحد علام، 118 ـ دار العدالة ـ القاهرة ـ 1991م.

درجات الشوق متفقة الجوهر على لحن واحد يبدو رتيبًا، سائلًا في عاطفية انهزامية؛ تنتهي بما لا يصدقه منطق الأحداث صراعًا بين طرفين ندين، وكأنه «يؤذن في مالطا»، فهو ينهي قصيدته بقوله:

**ومـا عَـشِـقَـتْـكِ الـنَّـفسُ إلا عُـلالَـةً**
**عـن الأملِ الـمـنـشـودِ فـي ظُـلْـمـةِ الـغَـدِ**

إن هذه الصورة مفردة تبدو رائعة، حيث يبدو من خلالها الأمل مخبأً رغم قتامة الماضي في ظلمة غد لمَّا تنبلج شمسه، ولكنها تظل حكمة مبتورة عن ديناميكية الأحداث وصراعها. إنها موقف من لا موقف.

إن حسن التقسيم الذي خدم التصوير في القصائد السابقة لم يحمل هنا خلف إيقاعاته مضامين تضيف إلى شكله سوى سيل من النغم الرتيب فاقد الهوية، وهذا قليل في شعر القط.

# التشكيل بالإيقاع

## 2 ـ ردّ العجز على الصدر

ويأتي «رد العجز على الصدر» وسيلة أخرى من وسائل تشكيل الصورة بالإيقاع، قد اتكأ القط عليها من موروثه الشعري، محاولًا من خلالها تجاوز جانبها الشكلي الذي عجّت به نماذج من موروثه؛ كانت تتخذه فقط في جانبه الشكلي حليً موسيقية زخرفية؛ لا تخدم بنية الدلالة في النص إنتاجًا وخلقًا لمعانيَ بكر، فيدفع القط في أوصالها من خلال بنية قصائده الحديثة دماء جديدة تعيد إليها شبابها، بما يفرزه الشاعر من مستودع فنه.

وقد قدم كتاب جواهر البلاغة تعريفًا لوضعية الأعجاز على الصدور على «أن يكون أحدهما في آخر البيت، والآخر يكون في صدر المصراع الأول أو في حشوه أو في آخره أو في صدر المصراع الثاني»[1].

وقد عرف شعر القط لهذا الفن البديعي الموسيقي دوره في إبراز مضامين شعره تكثيفًا له بما يأخذ على

---

(1) جواهر البلاغة، 407.

المتلقي كل سبيل لمعايشتها، لأنها تعتمد التكرار وترديد إيقاع بعينه؛ يظل يتردد في نفس المتلقي حفظًا للمشهد النفسي والجمالي على نحو ما سنرى.

يقول القط في مقطع من مقاطع قصيدته «أنت كالناس»:

**قد قُلْتُ طلعتِ في أُفقِي**
**بيضاءَ يغمر نوركِ الأُفُقَا**
**قد غاب ليلُ الشَّجْوِ عن طرقي**
**وبدا الصَّباحُ يُضَاحِكُ الطُّرقَا**[1]

في البيت الأول الآفاق التي تعم أرجاء ما بين السماء والأرض هي التي تستقبل مهبط النور، وبدافع من فرحة عارمة من الشاعر بمقدم محبوبته جعلها شمسًا، أول من سيستقبل نورها أفق الشاعر(أفقي) بما تعكسه ياء المتكلم من خصوصية، وكأنها طلعت من أجله لتبدد ظلمة حزنه، مع أن الشمس يغمر نورها كل آفاق البشر والشاعر واحد منهم، ومن هنا لم يجعل الشاعر الشمس لألقه وحده ـ وقد جاء الأفق عجزًا في نهاية المصراع الأول ـ؛ إنما جعل نورها يعم ـ بلا خصوصية هذه المرة ـ مطلق الأفق، ولكنه حتمًا سيرد نور الأفق على أفقه، بعد أن كان له الصدر والصدارة في خصوصية عكستها ياء المتكلم

(1) الديوان، 84.

المضافة إلى أفقه في قوله: (أفقي). ومن هنا جاء رد العجز الذي مثله قوله: (الأفقا) ضربًا للمصراع الثاني، على آخر المصراع الأول صدرًا وعروضًا؛ والذي مثله قوله: (أفقي)، ليؤكد الشاعر من خلال إيقاع مكرر متساوٍ متجانسٍ بين كلمتي أفقي / أفقا ما يحفظ نوعًا من إثارة انتباه المتلقي ردًا لعجز يمثل من خلال كلمة (الأفقا) شموليةً / فضلًا/ نورانيةً، وقد رد النور عجزًا على الصدر من خلال كلمة (أفقي)، بما يمثل خصوصية / تميزًا / نورانية؛ شملت الشاعر بما يخص كونه، قبل أن تشمل كون الناس والبشر والعالم، وكأن الشاعر هو محوره فرحًا، بعد أن كان قبل أن تطلع محوره حزنًا كما ستتبين من البيت الثاني.

فلأن القط يدرك حساسية لغة الشعر لم يجعل رد العجز على الصدر - بما يعيق من خصوصية مقابل عمومية - غُفُلًا من إيحاءاته المعنوية علاوة على إيحائه الإيقاعي، فقد جعل شمس أفقه مطلعًا /بدءًا /خَلْقًا له وحده، مع أن الشمس تطلع لكل الكون جماداتٍ وأحياء، في مقابل أن جعل غَمْرها وانتشارها نورًا يشمل (الأفقا)، مطلق الأفق لكل الناس والأحياء والجمادات، ونتبين هنا وجه الخصوصية حيث لن يكون هناك غمر وانتشار يملأ الأفق إلا إذا كان هناك طلوع، والطلوع بدءًا لن يكون إلا «لأنا» الشاعر العليا (أفقي)، ثم الانتشار لكل الناس (هم) بما يمثله (الأفقا)، ليظل رد

الأعجاز على الصدور تكرارًا وإيقاعًا ممثّلًا - بين فرحة الشاعر خصوصية وفرحة الناس والكون عمومية - لمعايشة المتلقي للحظات سعادة الشاعر.

ويلقي هذا بظلاله على البيت الثاني، فإذا كانت الخصوصية فرحة للشاعر تمثل مطلعًا من المحبوبة على أفقه الحزين، فقد ظلت هذه الخصوصية حزنًا وليلَ ظلمةٍ وعتامةٍ يلقي بسوداويته وعتامته على طرقه، حتى بدا نور شمس محبوبته ببياضه يبدد في خصوصية جديدة سوداوية ليل الحزن/ الأرق، عن طرقه (طرقي)، ولأن الخصوصية فرح مصدرها الشاعر؛ فقد بدأ صباحها / شمسها/ نورها/ فرحها يضاحك عموم الطرق، طرق الناس / طرق الكون.

إن الخصوصية التي يعكسها قول الشاعر في البيتين: أفقي / طرقي في مقابل العمومية التي يعكسها قوله: أفقًا / طرقًا، في تساو إيقاعي وتكرار منغم على وزن (فَعِلاً) عن طريق رد الأعجاز على الصدور؛ لَيُقِرُّ في وجدان القارئ تجاوب الإيقاع لحراك المعنى داخل مسارب الصورة، ترتد من الشيء إليه.

يتضح ذلك أكثر حين تستمع إلى القط وهو يخاطب محبوبته التي جعلها سلواه في قصيدته «حلم يقظة»:

آنَ يـا سـلـوايَ أَنْ أنـسـى الـجِـرَاحْ

طـال يـا سـلـوايَ مـا أَنَّـتْ جَـرِاحـي

**سَكَنَتْ نفسي إلى ضوءِ الصَّبَاحْ**
**شَدَّ ما أخشى على النَّاسِ صَبَاحَي[1]**

الشاعر هنا يملأ المقطع بإيقاعات تلعب دور البطولة بما يشبه الموسيقى التصويرية التي تشيع جوًا من الشجن الشفيف في فيلم رومانسي، فلم يكتف الشاعر من إيقاعاته بإشباع مشاعر المتلقي فقط برد الأعجاز: (جراحي وصباحي) على الصدور (الجراح والصباح)؛ بل لجأ إلى «التكرار النغمي» وإلى «الترصيع» بما يشيع جوًا من موسيقى تلعب فيها التقفية الداخلية جوًا غامضًا يجمع بين الهدوء في قوله: (سكنت نفسي)؛ والثورة المكتَّمة في قوله تجاوبًا بين الحواس المتراسلة: (أنت جراحي).

إن الأمر في «رد الأعجاز على الصدور» يختلف في هذا المقطع عن المقطع السابق من قصيدته «أنت كالناس». إن الأعجاز هنا تمثل خصوصية الألم التي عكستها ياء المتكلم في قوله: (جراحي، صباحي) مرتدةً على الصدر التي أفادت عمومية الألم التي يشترك فيها الشاعر مع كل البشر: (الجراح) (الصباح).

فلأن المحبوبة تبدت سلوى وبلسمًا للجراح ومسكنًا تسكن إليه النفس صباحًا جديدًا؛ فقد جعل السلوان برفقتها. ينمي الشاعر من قاموس الألم مطلق الجراح،

---

(1) الديوان، 131.

وتسكن نفسه إلى ضوء مطلق الصباح وميلاد نفس بينهما جديدة مبرءة من الألم والحزن، وكأن أنين جراحه (جراحي) وما يخشاه ظلمةً على ضوء صباحه: (صباحي)، حين يرتدان عَجُزَين على الصدرين: (الجراح) المنسية، و(الصباح) المشرق؛ فإن جراحه (جراحي) سوف تبرأ بالسلوى والنسيان، وصباحه القلق الوجل (صباحي) سوف يطمئن ويصبح نورانيةً؛ حين يسكن برفقة المحبوبة والصباح الجديد، وكأن سلوى جراحه وشعوره بالخوف من العتمة على صباحه في جانبهما الذاتي حين يرتدان في الأبيات عجزين على نسيانه سلوًا لجراح الخلق، والسكن إلى ميلاد الصباح الجديد اللذين تصدرا نفسه؛ لَسوف تهوّن آلام الذاتية، وتذوب في موضوعية النسيان.

ولكن انظر كيف حقق الشاعر برد الأعجاز على الصدور ـ في صحبة التكرار النغمي والتساوي الإيقاعي بالترصيع بوصفها بنى إيقاعية ـ هذا الجانب الأكثر بقاء ومعايشة لدى متلقي صوره من خلال بنية المعنى والدلالة، وهو ما سنتبينه من خلال الترصيع الذي حقق للبيتين حضورًا مميزًا.

«والترصيع فنّ بديعي موسيقي آخر يقوم على إغناء موسيقى البيت بمجموعة من القوافي الداخلية تدعم القافية الأساسية، وقد وظف شعراؤنا المعاصرون نفس المعطى التراثي في القصيدة الحرة المدورة لإغناء العنصر الموسيقي فيها، وتعويض ما تفقده بالتدوير من قيم موسيقية مثل:

تعدد القوافي والوقفات في نهايات الأبيات في قصائد غير المدوَّرة»[1].

ولا يخطئ سمع المتلقي وذوقه أن ردَّ الأعجاز على الصدور في البيتين السابقين قد جاء بصحبة مجموعة من الإيقاعات المستوية في جنبات صوره، لتحقق بصحبة الترصيع جوًا من إغناء العنصر الموسيقي من خلال تعدد القوافي، وفي توافق مع رؤية النقد المعاصر، وفي توافق أيضًا مع رؤية النقد القديم الذي يرى في الترصيع: «أن تكون ألفاظ الكلام مستوية الأوزان، متفقة الأعجاز».

إن من يعيد النظر إلى هندسة بناء البيتين سيجد التقفية الداخلية بوصفها إيقاعًا مكررًا تملأ البيتين بين (الجراح ـ الصباح) و (جراحي ـ صباحي)، وكذلك في قوله: (يا سلواي) في الحشو؛ بحيث يرتد العجزان المكرران المتساويان إيقاعًا، وهما (الجراح ـ الصباح) وفق تفعيلَتَيْ بحر الرمل على النحو التالي: (سَلْ جِرَاْحْ = صَصْبَاْحْ = فَاْعِلَاْتْ)، يرتدان على الصدرين المتساويين مثلهما إيقاعيًا وهما (جراحي ـ صباحي) على النحو التالي (نَتْ جِرَاْحِيْ = إِنْ صَبَاْحِيْ = فَاْعِلَاْتُنْ).

ويتضح الترصيع جليًا في البيت الأول من خلال التساوي الأفقي والرأسي إيقاعًا نغميًا بين شطريه على النحو التالي:

---

(1) دراسات نقدية في شعرنا الحديث، 121.

آن يـــا ســـلـــوايَ أَنْ أنـــســـى الـــجِـــرَاحْ
طَـــاَل يـــا ســـلـــوايَ مـــا أَنَّـــث جِـــرَاحـــي

إنه تقسيم بالتساوي بين التفعيلات إيقاعيًا على النحو التالي: (آَنَ يَاْ سَلْ = طَاْلَ يَاْ سَلْ، وَاْيَ أَنْ = وَاْيَ مَا أَنْ =أَنْسَلْ جِرَاْحْ = نَتْ جِرَاْحِيْ).

ولكي يعمّق الشاعر الإحساس بالمفارقة بين حالين وحدثين وزمنين متباينين؛ جعل الفعل (آنَ) في مقابل الفعل (طَالَ) في منظومة التساوي الإيقاعي؛ ما يوحي ويشير إلى المعنى، فالفعل (آنَ) يوحي بالخلاص والراحة تحقّقًا للأمل في زمن الحاضر، بينما الفعل (طَالَ) يوحي بكثرة الألم وترقب القلق وتكراره.

وهكذا لعب رد الأعجاز على الصدور في تعانق إيقاعي معنوي مع وسائل أخرى كالترصيع والتكرار دورًا مهمًا لاستقرار الصورة مبنىً ومعنىً في وجدان متلقيها وفكره، تجديدًا يحسب لشاعر حديث كالقط.

# قوافي القط
# وآفاق التجديد الإيقاعي

أدرك القط من خلال استقرائه للشعر ومن خلال ما نظمه في ديوانه أنه: «إذا كان الإطار القديم ليس عاجزًا بطبعه عن أن يصور تجارب الشاعر تصويرًا ناجحًا، فليس ما يمنع إذن من أن يستخدمه الشاعر الحديث في شكله المتطور الذي يناسب حياة الشاعر وطبيعة اللغة في عصره، ولا شك أن الشكل القديم قد تطور تطورًا كبيرًا على يد الشعراء المحدثين، فانتفت عنه الألفاظ الغريبة والصور التقليدية، وأصبحت أبياته أكثر تماسكًا واتحادًا»[1].

ولكننا نجد الذي نعى من قبل على البلاغة العربية الحديثة انتقالها عن طريق بعض الشعراء الشباب من جانب الشكل إلى المضمون؛ يذكر أنه لا يمنع هذا بعض الشعراء «من تجاوز هذا الشكل التقليدي المحض إلى القصيدة التي تعتمد على وحدة المقطوعة والقافية المتغيرة، فأتيح للشاعر مجال أرحب للتعبير عن تجربته، وقلت القيود التي تحد من قدرته على الإبداع، واستطاع

(1) مقدمة الديوان، 41.

كثير من الشعراء أن يأتوا في هذا الإطار بروائع يعتز بها أدبنا الحديث»[1].

وكأن القط الذي نظم قصائد رائعة مثل: «مثال» و«انطلاق» و«اذكريني» و«حطم تماثيلك»؛ كان يشير من حيث لا يقصد إلى نفسه، فليست القضية - كما ألمحنا إلى ذلك من قبل - قضية شكل بلا مضمون؛ ولكن هما معًا، فلن ينفع الشكل ما دام المضمون غير شعري؛ لا يحمل من تحليق الشعر - وفق جديد الصور - روحه وسموه وجدانًا وفكرًا عند المتلقي، ولذلك كان صحيحًا ما قاله القط وهو يناقش نظريًا أمين العالم، حين اتهم الأخير شعره بالتمسك بالزخرف بداعٍ من البيتية المغلقة والرتابة، حين يقول القط: «ولست أدري كيف تكون البيتية المغلقة والرتابة في عداد أبيات المقطوعة داعيًا إلى الزخرف، أفهم أن يكون ذلك في بعض الأحيان حائلًا دون التعبير المتكامل إذا لم يكن الشاعر متمكّنًا من لغته، صادقًا في أدائه، أما أن يكون سبيلًا إلى الزخرف فأمر غير مفهوم»[2].

فقضية التمكن عند الشاعر إذن دربةً وموهبةً وتمكنًا من شعرية اللغة أمر جوهري لفنه حتى يكون شاعرًا، وحتى لا يتخذ من جانب الشكل ستارًا يحول دون التعبير المتكامل والصدق الفني، ولا يهم بعد امتلاك الشاعر لهذه الأدوات؛ أن يتمسك بالقصيدة في شكلها العمودي أو غيره

(1) م.س، الصفحة نفسها.
(2) نفسه، 65.

من الأشكال، وفق ما يستبطنه الباحث من كلام القط الذي يضيف قائلًا: «على أن الزخرف في ذاته ليس عيبًا إذا كان هدفه إبراز إحساس الشاعر في صورة قوية مؤثرة، ونحن نلجأ إليه في حديثنا العادي - غير واعين - كلما انفعلنا بما نقول أو أردنا تأكيد ما يجول في نفوسنا من خواطر، أما إذا كان الزخرف تغطية لضحالة الإحساس أو تفاهة الموضوع فذلك عيب لا شك فيه»[1].

وأحسب أن ما سقناه وما حللناه من شعر القط إيقاعيًا ينطق كثير منه بما يصدق من خطابه النقدي على خطابه الشعري إذا لم يكن الشكل البلاغي القديم للقصيدة من خلال ما طور به شكلها وصياغتها من خلال وسائل إيقاعية كالتقسيم ورد الأعجاز على الصدور والتكرار والترصيع، ناطقًا باستيعاب هذه الأشكال لمضامين شعره التي غلب عليها من خلال صوره الطابع الرومانسي.

ولكن لا بد أن نشير هنا إلى أن القط - كما سيتضح فيما بعد - قد طور في شكل قوافيه بما لا يقف حجرًا عثرة في سبيل استيعابها لمشاعره، بل إنه لم يتخلّ عن روح التطور وهو ينحو بقصائده الأخيرة من ديوانه نحو الواقعية؛ التي صاحبها دعوة الواقعيين الاشتراكيين كالعالم ولويس عوض إلى التخلي عن البيتية المقفلة؛ التي تكون مدعاة للزخرف بما يفقد الصورة حيويتها.

إذا كان الأستاذ العالم يقصد بالصياغة التقليدية

(1) مقدمة الديوان، 65، 66.

وبالبيتية المقفلة، من حيث الرتابة في عدد أبيات المقطوعة الشعرية: أن القط تابع في شعره للعروض الخليلي؛ فإن مسحًا شاملًا لقصائد الديوان يقول بغير تقليدية الصياغة على النحو الذي أراده العالم؛ من حيث هي بلاغة زخرفية أوقفت تدفق صور القط، ذلك لأن الإيقاع بما يبثه الشاعر داخل صوره من حيث استخدامه للبديع - مثلًا - هو الأبقى من الوزن المفرغ من موسيقاه الداخلية؛ على النحو الذي لا يملكه إلا شاعر مقتدر.

والإيقاع بموسيقاه الموظفة فنيًا هو الذي حفظ - فيما أزعم - لديوان «ذكريات شباب» في وجداننا - بوصفه من أهمّ وسائل تشكيل صور الديوان - نوعًا من المعايشة لتجاربه، بوصفها مواقف وقضايا. إن الديوان منذ أول قصائده كان اعتماده على التقفية الداخلية بين الأعاريض والأضرب؛ على غير ما ألفناه عند معظم شعرائنا القدامى في شعرهم ذي المقاطع المتباينة.

يقول من قصيدته «قلق»:

أَيُّ إحــســاسٍ بــصــدري يَــتَــنَــزَّى

أيُّ أَخْــلاَطٍ بــنــفــســي تَــضْــطَــرِبْ!

ومــعــانٍ أوســعــتْ روحــيَ وَخْــزَا

وأمــانٍ كــالأَتُــوْنِ الــمــضْــطَــرِبْ[1]

---

(1) الديوان، 71.

ويزيد من إحساسنا بأسر الموسيقى إيقاعًا ما يبدو من تجنيس الأضرب جناسًا ناقصًا (تضطرب ـ مضطرب).

بل إن كثيرًا من قصائده التي تنحو مقاطعها منحىً متباينًا، وفق روى يختلف من مقطع إلى مقطع؛ كان القط ـ وفق تداعي المعاني واستجابة لنفسه الشاعرة - يكسر ـ بما يمليه ذوقه ـ ما قد يبدو من معانيها رتيبًا، مثل قصائد: «اذكريني»، «ثورة الإثم»، «لا أستطيع»، «غياب».

ففي قصيدته «اذكريني»[1]، يبني الشاعر كل مقاطع قصيدته على قوافٍ مختلفة الروي عدا البيتين الأخيرين من كل مقطع، حيث يختمهما بروي النون المكسورة مثبتًا ومنهيًا في كل مرة بيته الأخير من كل مقطع بكلمة «اذكريني» الموافقة في لفظها لعنوان القصيدة، جاعلًا الكلمة التي قبلها مباشرة توافق ـ في كل مقطع ـ آخر كلمة في البيت الرابع، كما يلي:

**افترقنا فاذكري المَاضِي ولا تَنْسَي صَدَاهْ**
**والمحي في كُلِّ محزونٍ خيالاً من رؤاهْ**
**وإذا طَالَعْتِ في دنياكِ ألوانَ الحياةْ**
**من شقاءٍ وصفاء ومهانات وجاهْ**
**فاطيلي وِقْفَةَ الآسِي على النُّبلِ المهينِ**
**وصُبَاباتِ أَمَانِيّ وجاهْ.. واذكريني**
**وإذا رفرف عصفور بِأَجْوَازِ السَّحابْ**

(1) الديوان، قصيدة «اذكريني»، 158، 160.

مَـرِحَ الـخَـفْـقَـةِ والـلـفـتـةِ صَـدَّاحَ الإيـابْ
وَتَـدَلَّـى... فـرأى فـي الـعُـشِّ أَظْـفَـارَ الـخـرابْ
ورأى افـراخَـهُ الـزُّغْـبَ دمـاءً فـي الـتُّـرابْ
فاذرِفي مِنْ دَمْعِكِ الغالي على الطَّيرالطعينِ
ونـفـوس شَـفَّـهـا ذُلُّ الـتـرابْ.. واذكـريـنـي

في المقطع الأول يبني الشاعر كل أبيات المقطع على رويِّ الهاء الساكنة عدا البيتين الأخيرين؛ فقد جاءا على روي النون المكسورة، وهذان البيتان يَثْبُتان في كل مقاطعها على هذا الروي، ويثبت معهما إنهاء آخر البيت الأخير بكلمة «اذكريني»، وتجيء الكلمة التي قبلها وهي (جاء) مكررةً وموافقةً أيضًا لآخر كلمة في البيت الرابع من المقطع، وهكذا الأمر في باقي مقاطع القصيدة، فالمقطع الثاني ينتهي بكلمة «اذكريني»، وقبلها كلمة «التراب» توافق آخر كلمة في البيت الرابع... وهكذا باقي المقاطع، ولهذا دلالته.

فالشاعر في المقطع الأول بعد أن قُدِّر له فراق محبوبته؛ طلب منها ـ تشبثًا بالماضي ـ أن تجعله محطًا لكل ذكرياته الحزينة؛ جاعلًا صداه خيالًا يخامر رؤى المحزونين المعذبين الضعفاء، لأن الفراق دفنٌ للماضي واستحالة لكل حلو منه إلى مرارة، ويقلب القط مشهد الحزن إلى ما هو أفدح وقعًا، فإذا ما وقفت محبوبته أمام متناقضات دنياها من شقاء وصفاء ومهانات وجاه؛ فَلْتطل وقفة المطبب لنبله وشرفه المهينين وبقايا أمانيه وجاهه، ولْتذكره ـ آنئذ ـ أحد المعذبين في الأرض.

إن كلمة «جاء» هي آخر كلمة يقف عندها سيل الآلام وسيل النغم، بوصفها قافية موحدة مع الأبيات التي قبلها، فهي آخر ما يعلق بوجدان المتلقي، فإذا ما انتقل الشاعر إلى قافية جديدة تنقل شعورًا جديدًا؛ جعل من الكلمة الأخيرة (جاء) رابطًا شعوريًا ونفسيًا؛ لا ينفصل معنىً وإيقاعًا، ولفظًا ومعنىً عن عنوان القصيدة، وما يحمله من إيحاءات التوسّل / الضعف / الحاجة / المشاركة الوجدانية.

وكذلك الأمر في المقطع الثاني حين يخلع الشاعر على العصفور من دنيا الطبيعة ـ في مفارقات فادحة ـ أحزانه، لينتهي أمره من مرفرف مرح يملأ صداحه إيابًا أرجاء الدنيا ـ في مفارقة فادحة ـ إلى طير طعين القلب في أفراخه الزغب؛ التي طعنتها أسباب الموت من الجوارح ليقبر المرح مع الأفراح الذبيحة في التراب.

ولكي يتعمق الإحساس وينقلب المشهد من أسىً إلى تأسٍ؛ تتغير القافية من نونية تعبيرًا عن موقف وجداني جديد، لتحمل أيضًا في ضميرها آخر مشهد من مشاهد الحزن جسدته كلمة «التراب»، حيث انتهى المشهد السابق معه بالدفن / الموت، وهي آخر كلمة فيه جاءت مع آخر سيل النغم؛ وهي أيضًا آخر ما يعلق في وجدان المتلقي مع نهاية المشهد، لينتهي المقطع بالكلمة المركزية التي توافق العنوان وتطالب المحبوبة في كل مرة بالمشاركة الوجدانية. . . «اذكريني».

إن تغير القوافي على هذا النحو إنما يعبر عن شيئين مهمين، أولهما: أن العنوان ـ بوصفه عتبةً ونصًا موازيًا ـ أصبح جزءًا مهمًا من نسيج القصيدة وليس شكلًا فقط، ولكن أيضًا مضمونًا محملًا بوجدانيات شجية، وبخاصة لو عرفنا أن هذين البيتين الأخيرين في كل مقطع من مقاطعها بقافيتهما النونية ـ بما يحمله صوت النون من طاقات موحية بإحساس منغَّم في العويل والشجن ـ جاءا عبر كلمة «اذكريني» معبرين عن مطالبة المحبوبة بالمشاركة الوجدانية في كل رؤية حزينة قلقة خلعها الشاعر في المقاطع التالية على عناصر الطبيعة، وثانيهما: أن هذا التغير في شكل القوافي على هذا النحو؛ قد يَرُدُّ بلغة الفن والشعرية على ما اتهم به محمود العالم شعر القط بالزخرف والبيتية المقفلة، وعدم وضوح هدف محدد في رؤاه الشعرية، فلقد شاركت القوافي والتجديد في شكل القصيدة إيقاعًا وإيحاء في التنبيه إلى موقف الشاعر من خلال صوره، بل ساعدت على خلقها بما يعبر عن أحاسيس متباينة، حتى إن روي النون قد بنى عليه الشاعر مقطعه الأخير في أبيات توحي ـ من خلال توحّده رويًا نونيًا مع البيتين الأخيرين ـ بلحن جنائزي ينعى الشاعر مع إيقاعه ماضيه مع محبوبته؛ التي انبَتَّ فيها ما بينهما من حب، وبقيت منها ذكريات مؤلمة، انتهت كما بدأت، إلى حيث وطأة الزمن؛ بما توحي به كلمة «السنين» المكررة معنىً وإيقاعًا موحَّدًا هذه المرة، لتلهب الذكرى عند المتلقي.

وإذا ما خَفَقَ الشَّجْوُ على سُمْرِ الغُصُونْ
باكياتٍ تاجَهَا الأَخْضَرَ في كَفِّ المَنُونْ
وَتَبَدَّى الأفُقُ الشَّاحِبُ مقرورَ الجبينْ
وطَفَتْ في خَلَدِ الأحياءِ أحزانُ السنينْ
فابعثِي في نفسِك المِمْرَاحِ مَطْوِيَّ الشُّجونْ
وجراحاتٍ أَقَرَّتْهَا السِّنِينْ.. واذكريني

ولا يقف التجديد في شكل القصيدة لتستوعب المضامين الرومانسية فقط في شعر القط، من خلال اتكائها على أشكال من الموروث مرة، ومخالفته سعيًا إلى تغيير شكله مرة أخرى، وإنما شمل هذا التغيير في الشكل استيعابه لقصائد تنحو نحوًا صريحًا إلى الواقعية؛ بخاصة قصائد آخر ديوانه مثل: «حطم تماثيلك»، «إلى الليل»، «وماذا بعد؟!»، وعن هذه الفترة يقول القط: «على أن بذور التطور الاجتماعي والسياسي الضخم الذي طرأ على المجتمع الغربي بعد الحرب كانت تتفتح حينذاك في نفوس هؤلاء الشعراء من حين إلى آخر في ومضات شعرية فيها كثير من الإدراك الاجتماعي والسياسي السليم، وسيرى القارئ في قصيدة «لن أنام» مثالًا لهذا اللون الواقعي، فيه دعوة إلى الكفاح، وإيمان بانتصار الشعب في صراعه ليحقق لنفسه حياة حرة كريمة»[1].

(1) مقدمة الديوان، 50.

ومن قصائده التي تمثل اللون الواقعي، والتي جدد القط في شكلها ومضمونها قصيدته: «حطم تماثيلك»[1]، التي اخترنا منها المقاطع التالية:

يا شاعَر الأحلامْ أشعل قناديلَكْ
فالليل بالإظْلامْ يَغْذُو أباطيلَكْ
يا صانعَ الأوهامْ حَطِّمْ تماثيلَكْ
وادخلْ مع الأقوامْ في زحمَةِ الدُّنْيا

❀ ❀ ❀

يا مَشْرِقَ الإصباحْ يا أُفْقيَ المُلْهَمْ
قد أفسد المصباحْ من طول ما أُظْلَمْ
واستنبت الأشباحْ في خاطري المُغْتِمْ
فابسطْ إليَّ الرَّاحْ بالنُّورِ والسَّلْوى

❀ ❀ ❀

أَلْقَى بيَ المقدوزْ في قَبْضَةِ الخُشْنِ
يا فرحتي بالنُّوزْ من كُوَّةِ السِّجْنِ
كفرحةِ العصفوزْ بالماءِ والغُصْنِ
يا قلبيَ المقبوزْ قد آنَ أنْ تَحْيَا

إن شكل القصيدة على هذا النحو يستدعي من موروثنا الشعري «الترصيع» بما يولِّد من إيقاعات فخمة النشيد وبما يستوعب مما أفرزه الشاعر من مستودع فنه ما

(1) الديوان، قصيدة «حطم تماثيلك»، 174، 180.

سما بقصيدته رؤية وأداة. فالترصيع كما عرفنا يشيع جوًا متباينًا من الإيقاعات من خلال ما يولده من قوافيَ داخلية؛ قد يكون فيها من التجنيس والسجع والتقسيم الشيء المعتبر.

فالملاحظ من خلال المقطع الأول أن التقفية الداخلية بين الأعاريض واضحة جلية. ففي الأعاريض ترى الكلمات (أحلام ـ إظلام ـ أوهام ـ أقوام) تتعانق في تقفية داخلية، تغذوها قوافي الأبيات في جناس وسجع (قناديلك ـ أباطيلك ـ تماثيلك)؛ بما يشيعه الترصيع ـ من تجنيس وسجع، وتقسيم متساو بين الأبيات ـ من جو منغم. ولكي يكسر الشاعر في تجديد إيقاعي من حدة التزامه للترصيع في المقطع؛ ترى شطر البيت الأخير يأتي مغايرًا في قافيته لكل أشطر المقطع، ولكنه يتوحد مع كل شطر أخير في كل مقطع ولهذا أيضًا دلالته، فالقصيدة كما ذكرنا ثورة على المفاهيم الرومانسية في جانبها السلبي، شبهها الشاعر بالأصنام والتماثيل التي يجب تحطيمها، لأنها أباطيل يغذوها في عقله ليله الحالم على جناح الأوهام هائمًا في اغترابه، وهنا يأتي البيت الأخير حاملًا شطره الثاني قافية مغايرة، تحمل معها علامات التغيير، من حلم رومانسي واهم إلى واقع معيش، يعيش فيه الناس ويغيب معهم «في زحمة الدنيا»؛ بما يحمله هذا الشطر ـ بإيقاع قافيته المغاير ـ من إشارة إلى ما يجب أن يكون، وكأن القافية المغايرة هي الإشارة السيميائية الدالة والموقظة لمشاعر المتلقي على هذا التغيير.

أما في المقطع الثاني؛ فنرى أيضًا القوافي تتلاقى وتتعانق لتشيع جوًا فخمًا من النشيد متعدد الآلات؛ في تقفية داخلية تتمثل في كلمات بينها جناس مثل: (إصباح - مصباح)؛ تعانقها (أشباح - الراح)، وفي تقفية خارجية تأتي كلمات تؤازر القوافي الداخلية المجنّسة وغير المجنّسة إيقاعًا متجاوبًا في لحن منسجم، لتحدث سجعًا يزيد الجرس الموسيقي مثل: (ملهم - أظلم - معتم)، ليأتي الشطر الثاني من البيت الأخير بمثابة قرار اللحن وختامه؛ حاملًا النور والسلوى عزاءً عن داخل الشاعر المظلم، يعتم ما حوله، فيتحول الشاعر عنه إلى مصباح من صنع ربه حيث مشرق الإصباح؛ يخاطبه مجسمًا مشخصًا وقد طلب منه يد العون يبدد بها أشباح الخوف التي ملأت نفسه وعقله، ومع ما يطلب يأتي العون والفرج والخلاص معبرًا عنه معنى وإيقاعًا بتغيُّر القافية.

وكذلك الحال في المقطع الثالث، الإيقاع بالترصيع يملأ المقطع بموسيقاه وبقوافيه الداخلية التي تأخذ على سمع المتلقي كل سبيل (مقدور - نور - عصفور - مقبور) علاوة على ما تشيعه بعض كلمات القوافي في تجنيس مثل: (حسن - سجن - غصن)، وقد عمقت هذه الموسيقى معايشة المتلقي بإيقاعها البسيط على بحر المجتث»، لما تعجّ به من مفارقة تعكس نوعًا من الفرحة، فالمقدور يلقى به - تظرفًا ولطفًا - في قبضة الحسن، الذي يعيش بصحبته في سجن محبب إلى قلبه رسمه خياله لطفًا أيضًا، حيث تخيل النور ينبعث من كوى جدرانه فرحًا كفرحة العصفور بالماء والغصن، لينتهي هذا النشيد الهزج مع البيت الأخير وسيل النغم بقافية في بيته

الأخير تأتي قرارًا يحمل كما أسلفنا معنى مغايرًا، هو الهدف والمبتغى حيث آن لقلبه المقبور في أحلام مهمومة أن يحيا، فتتغير القافية تعبيرًا عن هذا الشعور الجديد.

إن تغير القوافي هنا لا يأتي عبثًا إنما هو خروج من إيقاع حزين ساكن إلى إيقاع مستشرف يسعى مع حروف المدّ وأنصاف الحركات نحو المطلق مع كلمات مثل (دنيا - سلوى - تحيا)، وقد عرفنا من قبل أن «الأصوات الصائتة (الفتحة والفتحة الطويلة، والضمة والضمة الطويلة، والكسرة والكسرة الطويلة) تعدّ أوضح الأصوات، في لغتنا العربية كما تتفاوت الأصوات الصائتة (الواو والياء) والأصوات المائعة (اللام والميم والراء والنون)، تعد أوضح من جميع الصوامت، لما فيها من حزم صوتية، ولكنها أقل وضوحًا من الصوائت، ثم تتدرج الأصوات وتتفاوت فيما بينهما من هذه الناحية»[1]. وقد تحقق هذا إلى حد بعيد في خطاب القط الشعري وفق منهج النقد الصوتي.

اتضح الآن من خلال ما نطق به تحليلنا الموسيقي الإيقاعي لنماذج من شعر القط، أن القط لم يكن متمسكًا بالصياغة التقليدية وبالبيتية المقفلة وفق مفهوم العروض الخليلي، ولم يكن شعره مشعرًا بنوع من الرتابة المملة التي جعلها الأستاذ العالم سببًا في بلاغة زخرفية تفقد الكثير من صور القط الرائعة حيويتها الدافقة، بل كان الاتكاء على

(1) منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري، 47.

بلاغة خطابه بما طوره من موروثه الشعري سببًا من أسباب إكساب كثير من شعره حيوية دافقة، وإن وقف قليل منها دون ذلك.

وبعد وقوفنا الطويل أمام وسائل تشكيل صور القط، سنفرغ في الصفحات القادمة لتحليل نصين مهمين من ديوانه نحسبهما قد ضمّا جمعًا من وسائل التشكيل وصوره في خطاب القط الشعري، وهما قصيدتا «مثال» و«انطلاق».

# قصيدة «مثّال» والتناص
# مع أسطورة بيجماليون

عرفنا من خلال عدد لا بأس به من نصوص القط كيف أفادت بنى هذه النصوص الدلالية والفنية معًا من خلال «التناص»، ما ساعد على ثراء بنية نصوصه جماليًا، وكان من ألوان هذه التناصات التناص مع الأسطورة، الذي مثّلنا له من قبل بتناص نموذج من شعره مع الآلهة «كأفروديت» و«إيزيس»، وكيف كان القط في تناصه مع الأسطورة وغيرها واعيًا بما لا يدخل تناصه في دائرة السرقات بمعناها المذموم كما عرف عن تراثنا الشعري، ذلك لأن «التناص يمثل تبادلًا، حوارًا، رباطًا، اتحادًا، تفاعلًا بين نصين أو عدة نصوص، ففي النص تلتقي عدة نصوص تتصارع، يبطل أحدها مفعول الآخر، تتساكن، تلتحم، تتعانق، إذ ينجح النص في استيعابه للنصوص الأخرى وتدميرها في ذات الوقت، إنه إثبات ونفي وتركيب»[1]، والتناص في رؤية بارت «صورة

(1) لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت، عمر أو كان، 29 - أفريقيا الشرق - الدار البيضاء - المغرب - 1996م.

تضمن للنص وضعًا، ليس لاستنساخ وإنما لإنتاجية»[1].

ويقف نص «مثال» من ديوان القط شاهدًا صادقًا للفن و«شعرية التناص» من خلال تناصه مع أسطورة بيجماليون، حيث يوظف الأسطورة حين يستدعيها في نصه «مثال» بما يستوعبها، ولكن في الوقت نفسه يدمّرها بمفهومها وفلسفتها في نصها الأصلي ليعيد إنتاجيتها من خلال بنى نصه الجديد دلاليًا وفنيًا، أو رؤية وأداة.

فإذا كانت أسطورة «بيجماليون» قد جسّدت الصراع بين الفن الخالد والحياة المتغيرة بأوشابها ممثلة في تمثال «بيجماليون» الذي رسمه من وحي خياله وطلب من الآلهة أن تبعث فيه الروح.. الخ؛ فإن القط يستوعب معطيات الأسطورة مخلصًا إياها من حرفية أجوائها الأسطورية وما يعتورها من جوانب وثنية، ويلبسها من روحه وفنه ما يجعلها قابلة لما يتصارع في نفسه من ثنائيات مثل: الروح/الجسد، الفن/الدين، الوهم/الحقيقة، المشاعر الرومانسية / الخروج إلى الواقعية، إننا مع القط نلمح «بيجماليون» حديثًا معاصرًا؛ يفرز من روحه ويسقط من واقعه على شعره.

إن قراءة القصيدة تُفضي بنا كما يرى د. إبراهيم عبد الرحمن «إلى ملاحظة أمرين: الأول: أن الشاعر قد

(1) لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت، عمر أو كان، 29 ـ أفريقيا الشرق ـ الدار البيضاء ـ المغرب ـ 1996م.

اتخذ من أسطورة بيجماليون معادلًا موضوعيًا أدار حوله أحداث قصيدته، بعد أن جردها من طابعها الوثني وخلصها من أحداثها الأسطورية، جاعلًا منها قصة شبيهة بقصص الواقع الإنساني في صورته الوجدانية، والثاني: أنه عمد إلى إثراء هذه الأسطورة في صيغتها الواقعية برموز متنوعة تستوعب قضايا عديدة: إنسانية وفنية ودينية، من جنس قضايا الواقع الذي كان يعايشه في الأربعينيات وما زلنا نعايشه حتى اليوم»[1].

وقد يضمن لهذه القصيدة خلودًا في وجدان متلقي شعر القط أنها جمعت مع أخوات لها في ديوانه، حيزًا من الشعرية عكسه تشكيلًا ـ علاوة على ما ذكرنا في الفقرات السابقة من وسائل ـ التوظيفُ الفنيُّ العالي للأسطورة تناصًا مع مضمونها، من خلال شكل من عنديات القط يخالف غيره من الشعراء؛ بل الكتاب والأدباء الذين استلهموها في إنتاجهم، من حيث البناء الدرامي الذي يتنامى به الصراع من خلال تكنيكات كالقص والحوار، وما أسبغه على لغته مفرداتٍ وتراكيبَ من إيحاءات تلتقط ولا تسهب في التفسير. «ومغزى ذلك أننا أمام منهج في توظيف الأساطير القديمة للتعبير عن قضايا حديثة بإعادة صياغتها وتفسيرها، متميز عن المناهج الأخرى التي نراها في مسرحيات الحكيم وأشعار السياب، وغيرهما من الذين عمدوا إلى

---

(1) انظر «ملخصات أبحاث ندوة تكريم الدكتور القط»، بحث بعنوان: «عبد القادر القط شاعرًا»، للدكتور إبراهيم عبد الرحمن ـ المجلس الأعلى للثقافة، 25، 26 نوفمبر ـ 2000م، ص 6.

محاورة الواقع المعاصر من خلال الأساطير القديمة، وهو منهج اتبعه في قصائد أخرى»[1].

هذا حديث ملخص عما اشتملته قصيدة «مثال» من مضامين «تتناص» على نحو ما بينا مع أسطورة «بيجماليون» وسنشرع في الفقرات القادمة في الوقوف ـ رؤيةً وأداةً ـ مع نص القصيدة بما يكشف عن جمالياتها جماعًا لصور التشكيل وفق تناصها مع الأسطورة.

تتكون القصيدة[2] من ستة مقاطع تمثل مشاهد تتصارع من خلالها أحداث القضيدة في تنامٍ يتحمله منطق الشعرية، إلى أن تنتهي وقد دخلها المتلقيُ منذ بدئها محملًا بما يغري به خطابها دخولًا إلى عالمها، من باب يخبئ وراءه عوالم أبطالها: المثال والفتاة والتمثال؛ الذي أسقط عليه الشاعر مواقف وقضايا من خبيء نفس المثّال وفتاته.

**طَرَقَتْ بابي وقد أَخْلدتُ للأحلامِ دَهْرَا**
**وانطوتْ نفسي وَأَلْقَتْ دون دنيا الناسِ سِتْرَا**
**طَرَقَتْ بابي.. ففاضَ البيتُ إشراقًا وعِطْرَا**
**قد تجلّى الحسنُ في أعطافِهَا لِينًا وُيسْرَا**
**وَتَناهَى وجهُها الَفتانُ إقبالاً وبِشْرَا**
**قالت: اصنعْ ليَ تمثالاً يردُّ الصَّخْرَ سِحْرا**

(1) م.س، الصفحة نفسها.
(2) الديوان، قصيدة «مثال»، 107، 111.

**الْقِ فيه من معانيكَ.. وُخذْ ما شئتَ أَجْرَا**
**قُبلةٌ من شفتي الحرّى تُريكَ الليلَ فَجْرَا**
**أو عناقًا ارتمي فيه على صدرِكَ سَكْرَى**
**أنتَ كلُّ الناسِ.. إن هيَّأتَ لي في النَّاسِ ذِكْرا**

إن مفردة «الباب» منذ أول أبيات القصيدة تلعب في بنيتها دورًا مهمًا تتنامى من خلاله خطاباتها الظاهرة والخفية معًا؛ على نحو ما سيكشف عنه التحليل، وقد تكررت هذه المفردة في هذا المقطع مرتين من خلال جملة فعلية تحمل بفعلها الماضي حدثًا وزمنًا (الباب) المفعول به المطروق بوصفه الوسيلة / الملجأ / الحاجة. فالباب هنا يفصل بين عالمين فصلًا ماديًا ومعنويًا، العالم الأول: يمثله انغلاق الشاعر خلفه مغتربًا عن دنيا الناس لا يزور ولا يُزّار هائمًا في أحلامه الرومانسية الشجية منطويًا على نفسه، والعالم الآخر: عالم الواقع / البشر؛ بما يعجّ به من متناقضات وحقائق انكفأ عنها الشاعر على ذاته، وهذا الواقع تمثله الفتاة كأجمل ما يكون فتنةً / إثارةً / جمالًا/ إشراقًا / شبقيةً.

إن الشاعر الذي يبدو لنا وكأنه سيبدأ برواية قصة؛ يبدأ أحداثها بقوله: «طرقت بابي»، والطرق هنا يحدث مكررًا مرتين، ولكن الفارق النفسي والجمالي بين الطرقتين بعيد، فمع الطرقة الأولى كأن الشاعر غير عابئ بها؛ حيث أخلد إلى نومه يهيم مع أحلام لا تتواصل مع

ما خلف بابه المغلق، منطويًا على نفس كرهت دنيا الناس وواقعهم اغترابًا عن مجتمعهم، ولكن الطرقة الثانية المكررة نبهت إحساسه، وقد عبَّر عن ذلك بوضع نقاط الحذف - بوصفها دالًّا سيميائيًا منتجًا لدلالة مهمة - بعد قوله «طرقت بابي...» لتشير إلى توقف المعنى لاستقباله حالًا جديدة؛ جعلت الشاعر ينتقل - وقد فتح الباب وفتح معه قلبه - لإحساس جديد، من مشاعره الأسيانة المغتربة إلى مشاعر متواصلة مع فتاته / الواقع / الحلم الجديد الذي يحمل بذور التغيير.

وقد كان الشاعر ذكيًا حين أغدق من أوصافه الرائعة على حسنها دون أن يتطرق إلى وصف حرفية واقعها خلف بابه، مع أنها تمثل هذا الواقع، وكأنه يريد أن يصف وجهه الجميل ويسكت عن وجهه القبيح الذي شوّهه المستعمر ودنيا المعذبين بهم ولهم، فإذا به يغدق على فتاته ما يسمو إلى الروحيات من الصور، فالحسن يتجلى في جنباتها في صورة تجريدية معنوية لينًا ويسرًا، ووجهها الفتان ينتهي في ناظري روحه إقبالًا / سموًا / بشرًا، ويدخل الشاعر معها في حوار (يستعيره من تكنيكات الأدب المسرحي) يكشف عن جانب آخر مهم لتنامي الأحداث؛ التي يملك الشاعر مقدراتها، فطرفا الحوار هما المثال وفتاته.

وقد نجح الشاعر ثانية في أن جعلها - عكس أحداث الأسطورة - هي التي تبدأ الحوار بطلب أو بأمر للفنان أن

يصنع من صورتها المجسّمة تمثالًا، ليعكس هذا نوعًا من إيجابية التواصل متمثلًا في سعي الفتاة ممثلةً الواقع مع الفنان الرومانسي الحائر بين الخيال/ الوهم، والحقيقة/ الواقع، ليكون حوارها وطلبها منسجمًا مع الواقع كما تعيشه، وبما يعكس في الوقت نفسه تأويل الفنان لخطابها المتضمَّن في طلبها، إذ قد أمرته أن يصنع لها ـ في صور تجريدية ـ تمثالًا يحيي مادية الصخر سحرًا مجردًا يلقي فيه من معانيه ما يسمو بسحره، وإلى هنا نلحظ تدخل الفنان / الشاعر في استنطاق نفس الفتاة في جانبها التجريدي / الروحي بما يعتمل في نفسه الرومانسية التي لا تزال تهيم في جانبها المثالي بعيدًا عن واقع فتاته التي تمثل من هم خلف «بابه».

وهنا يضع الشاعر بعد قوله: «ألق فيه من معانيك..» نقاطًا تشير إلى توقف معنى وبدء معنى جديد، حيث يتخذ الحوار وجهة أخرى يمثلها ضمير الفتاة/ الواقع، حيث لكل شيء في الواقع ثمن مادي، وهنا يكون الثمن عبر صور شبقية مادية ما يشاؤه الشاعر من لعوب «موديل»؛ قبلة حمراء حرّى تحيل سواد الليل إلى لون الفجر الذي يتناغم مع لون شفتيها اللعساوين في سواد مشرب بحمرة، أو ليكن في شبقية أغلى مادية؛ «عناقًا» ترتمي فيه على صدره «سكرى» بما تعكسه حروف الكلمات: «حرى» و«سكرى» و«عناقًا» من خطاب شبقي مسكوت عنه فهي حروف تجمع بين الاحتكاكي المهموس كالحاء والسين والكاف، والاحتكاكي المجهور كالعين

والراء بوصفه حرفًا مكررًا، لينطق هذا بقدرة تسمو إلى أدب «وأدبية» توظيف الخطاب الجنسي بعيدًا عن فجاجة توظيفه عند أدعياء الأدب والفن إيحاء منه وتلميحًا دون تصريح جارح، ليأتي البيت الأخير منوهًا بالفنان لأن يكون هو كلَّ الناس، وهنا يتوقف المعنى بالنقاط التي وضعها ثالثة بعد قولها «أنت كل الناس..»؛ لتعلن النقاط توقف الكلام لإملاء شرطها؛ حيث يقبض الثمن بشرط أن يهيئ التمثال لها في الناس ذكرًا خالدًا وفق هواها.

إن الوقفات التي وضع الشاعر النقاط تعبيرًا عنها؛ تُعَدُّ جانبًا مهمًا في بنية النص الدلالية كما رأينا في هذا المقطع، فهي إذ تعدّ إشارات وعلامات لاستئناف معانيَ جديدة في جنبات التصوير؛ فإنها في نهاية البيت الخامس تأتي انتهاء لوصف الفتاة كما تراها روح الشاعر في جانبها الروحي، وتمهيدًا في الوقت نفسه وإشارة إلى الانتقال إلى حوار لحمته وسداه «الجسدية».

إن الوقفات التي يعبر عنها الفراغ أو نقاط الحذف جانب مهم في قراءة النص الشعري الحديث والمعاصر لا يتنبه له كثير من النقاد، وقد لمح إلى أهمّيته جون كوين الذي يرى أن: «هذا الفراغ هو رمز (خطي) للوقف أو الصمت، رمز طبيعي؛ يرمز بغياب الحروف إلى غياب الصوت، ونقاد الشعر لم يعطوا حتى الآن أهمية كبيرة للوقف، وهو إهمال مدهش، إذا علمنا أن الشعراء لم يعطوا أبدًا أي اهتمام لتسجيل القيمة الموسيقية لمقاطعهم،

لكن أي واحد منهم لم يخالف اللجوء التقليدي إلى أول السطر بعد كل بيت»[1]..

إن للوقفات دورًا مهمًا في استنطاق الخطاب الشعري وإنتاج دلالته، فإذا كان «الوقف في الأصل هو توقف للصوت ضروري لكي يتنفس المتكلم فهو في ذاته إذن ليس إلا ظاهرة فسيولوجية خارجية عن «المقال»؛ لكنها بالطبع محملة بدلالات لغوية»[2].

وقد استغل القط ـ في تجديد لشكل قصائده ـ هذه الوقفات لإنتاج دلالات محملة بإيحاءات إيقاعية ومعنوية، سنتتبع عطاءها لإثراء شعرية النص من خلال المقاطع التالية.

ويأتي المقطع الثاني محمّلًا من القصيدة في جانبها الإيجابي باستجابة الشاعر لأوامر فتاته، بما يعمّق إحساسنا بمقابلات الدلالة بوحي من تصارع عوالم الروح والجسد، الوهم والحقيقة، الاغتراب والتواصل:

**قُلْتُ لبِّيْكِ !.. وهل أَسْطِيْعُ للحسناءِ ردًّا؟!**

**أنا إن ضاق خيالي أو غدا فكريَ صَلْداَ**

**فسناكِ الحلوُ يَغْذو الفَنَّ إلهامًا وجُهْدا**

---

(1) **بناء لغة الشعر**، جون كوين، ترجمة د. أحمد درويش، 69 ـ مكتب الزهراء ـ 1985م.

(2) م.س. الصفحة نفسها.

وَيـمُـدُّ الأفُـقَ الـضَّـيِّـقَ لـلإبـداعِ مَـدًّا..
واسـتـوى الإزْمِـيلُ فـي كَـفِّـي يَـقُـدُّ الصَّـخْـرَ قَـدًّا
ويـسـوي الـخَـشِـنَ الـنَّـاتِـئَ سِـيْـقـانًـا وخَـدًّا
ووراءَ الـكـفِّ إحـسـاسٌ يَـذُوْدُ الـزَّيْـغَ ذَوْدًا
وخـيـالٌ يَـخْـلَـعُ الـسِّـحْـرَ عـلـى الأحـجـارِ بُـرْدًا
نـفـحـةٌ مِـنْ عَـالَـمِ الـرُّوحِ تَـجَـلَّـتْ بَـعْـدُ خُـلْـدًا
فـي مـثـالٍ يَـهَـبُ الـفَـنَّ إلـى الأجـيـالِ مَـجْـدًا

ويأتي المقطع الثاني هنا ليحمل موقف الطرف الثاني / المثَّال من الحوار مع الفتاة في استجابة محمَّلة ـ عبر كلمة «لبيك...» ـ بالاستجابة عن قناعة وحب، وهنا يتوقف الشاعر بالنقاط بعدما عبر بالاستجابة «قلت لبيك...»، بما لا يكتفي به من سرعة؛ إنما ليعلن ويؤكد على أسباب هذه الاستجابة؛ يطرحها في صورة استفهام تعجبي؛ غرضه إظهار الود والامتثال لأمرها، وقد بدا الشاعر في البيت الأول وكأن استجابتنا عفوية؛ لا ينمِّقها خيال؛ بل استقت مفرداتها من الواقع، بما يمثل استجابته الفورية لطلب من نحبه.

وبدءًا من البيت الثاني طفق الشاعر يكشف ـ تجاوبًا مع واقعه الجديد الذي تمثله فتاته ـ عن مكتم أحاسيسه؛ بما ينبئ ـ عبر تصوير الأحداث والكشف في رويَّة ـ عن تطور أحاسيسه، وكأنه كان ينتظر خلف بابه هذه المحبوبة الحلم، وذلك حين تعلن الأنا الرومانسية نفسها، وتعترف قبل لقيا

الفتاة بأن خيالها كان ضيق الأفق تهويمًا مع أحلامه المثالية التي لا تحيا في واقعه، وتعترف «أنا» المثّال / الشاعر -عبر صورة تجسيدية ـ بصلادة فكرها وانغلاقه عن تجاوب مثمر مع فتاة حسناء، ولكن ذلك منه لا يحول دون رؤية فنان أمامه ملهمته، التي خلع عليها صورًا؛ يسمو بها تراسل الحواس: فسناها حلو، والتجسيم: حيث يغذو سناها الحلو الفن ويلهم ـ في تجسيد ـ طاقاته، لتتحول الفتاة إلى عوالم يتعانق فيها المجسد بالمجرد، ليرسم حالة من الرضا بوحي من ملهمته، التي تسمو برؤى الفن في إحساس فنان ـ لم يزل رومانسيًا ـ بما يخلع على خَلْقِه / تمثاله حركةً، وحراكًا في فكره الضيق ضيق الأفق، حيث يمُدُّ ـ في صورة تجسيدية ـ للإبداع الملهم مدًا، حتى إن الإزميل (عدة المثال)؛ جعله الشاعر يشاركه في الاستجابة استواءً بوازع ورضى من الإزميل، وليس في قسر وتحكم الصانع المثال، ليقد الصخر قدًا. وهنا تأتي قافيتا البيتين الرابع والخامس مضمنتين لمفعولين مطلقين مؤكّدين للفعل / الحدث وقد جاءا مسجوعين مجنّسين، ليتعانق من خلالهما الإحساس بما أراده الشاعر لبنية المعنى إيقاعًا، فلكي يؤكد الشاعر معنى أن: وحي الفن والإلهام وسّعا من ضيق أفقه، بما يجعل القارئ يعايش ما قد يساوره من شك تجاه تحجّر مشاعره الرومانسية؛ نراه يرد المفعول المطلق عجزًا على الحدث الحاصل بقوة الفعل الروحي معبّرًا عنه بالفعل «يمد»، ليترسخ معنى التحول والاستجابة في وجدان القارئ وفكره.

وحين يتجاوب الإزميل مشاعرَ وأحاسيسَ تجاوبت مع المثال المحب؛ هنا يقارب الشاعر معنىً وإيقاعًا بين المفعول المطلق «قدا» الممثل للعجز، ليرده على الفعل / الحدث الحاصل للصخر «يقد»؛ ما يوحي بسرعة التجاوب، وقد أحسن إحساس الشاعر في أن يتجانس الفعلان / الحدثان (يمد = يقد) إيقاعيًا في جناس ناقص، وكذلك بين المفعولين المطلقين مؤكِّدَيْ الحدث (مدا= قدا) ليعلن تجاوب الإيقاع وتقاربه سمعًا مع تقارب المعاني دلالةً؛ عن حراكها في مسارب الصورة. إن المفعول المطلق قد يبدو للمتعجل عن قراءة البيت ـ على مهل ـ حليةً جاء بها الشاعر زخرفًا من أجل إتمام المعنى بالقافية، ولكنه جاء عن قناعة من فنه، ليتآزر ويؤازر «الجناس»، و«رد العجز على الصدر»، من أجل حفظ المشهد الحركي معنىً وإيقاعًا، معايشةً من القارئ للصورة عبر وسائل تشكيلها.

ولا يزال الإزميل (أداة الجمال)؛ يحيل القبح (الخشن الناتئ) ـ في مفارقة ـ إلى الجمال بضًا ليِّنًا (سيقانًا وخدًا)، وكأن السيقان والخد هما صورتان للجمال المادي كما تتمناه الفتاة، ولكن سرعان ما يقلب القط (أو هو ذلك المثال) المشهد من واقعية الرؤية في جانبها المادي، إلى جانبها الروحي في انتصار دائم لعالم الروح على الجسد، وذلك الجانب الروحي الذي يمثل منظوره الذي يرى من خلاله حتى واقعه، يعلن ذلك من خلال صور تجسيمية تسمو بالفن في جانبه الروحي انتصارًا على جانبه المادي

أحاسيس وخيالات، فوراء الكفّ إحساس روحي رقيق يدفع عن الذهن مجرد التفكير المادي الشبقي في السيقان والخدود زيغًا وضلالًا، حتى إن خيال المثال يحيل السحر معنىً - في صورة تجسيدية - إلى بُرْدٍ ضافٍ من الجمال، الذي لنا أن نتخيله روحانيًا، ليعلن الشاعر في ختام المقطع، أن عوالم الروح قد تجلت في تمثاله بما يمنحه - وفق رؤاه الرومانسية - خلودًا عند من يقدِّر الفن للفن؛ لا الفن للواقع بأوشابه المادية، في مثال يهب الفن عطية من المجد للأجيال القادمة.

إن القط / الشاعر/ المثال لم يتكشف من واقعه الذي دعته إليه فتاته سوى ما ألهمته به من خلال منظوره الذي لم يزل في عرف الواقع ضيقًا، رغم أنه وضع نقاطًا تشير إلى فراغ يسري نحو المطلق في آخر بيته الرابع على هذا النحو (ويمدُّ الأفق الضيق للإبداع مدا . .)، وكأن هذا الفراغ يعلن - في مفارقة وبوصفه علامة دالة - امتداد رحابة الأفق بعد ضيق إلى ما لا نهاية، وهذا ما سيؤتي ثماره في المقطع الثالث:

وَرَفَعْتُ السِّتْرَ مَزْهُوًّا وقد مُلِّئْتُ عُجْبا
هذه آيتِيَ الكُبْرَى إلى الحسناءِ قُرْبَى
سوف تبقَى في سماءِ الفَنِّ للأربابِ ربا
فَرَنَتْ عَجْلى.. وردَّتْ طَرْفَهَا للبابِ غَضْبَى
وأَشَاحَتْ ثم قالتْ: قد ملأتَ القلبَ كَرْبا

وسكبتَ الخيبةَ المُرّةَ في الآمالِ سكْبَا
أنا لم أسالكَ أوهامًا تَخَالُ الأرضَ سُحْبَا
أنا بنتُ الأرضِ..لم آلُ الترابَ الحيَّ حُبا
قد رفعتَ السِّترَ عن زيفٍ يَرُدُّ السّهْلَ صَعْبَا
أمثالِي ذاك! لا.. ما كنتُ للأفْلاكِ تِرْبا

لقد أفرغ الفنان من فنه / روحه آيات من جمال الصنعة، ولم يبق أمامه إلا لحظة الكشف عن جماليات تمثاله ليقبض المكافأة، فقد رفع الستر مزهوًا بعمله يملأه العجب والتيه وقد حول تمثاله آية ومعجزة في الجمال يتقرب به إلى حسنائه. إن المثال بوصف صنعه للتمثال بوصفه آية كبرى؛ يجرده من عالم الجسد إلى عالم الروح تحليقًا صوفيًا مع أجواء دينية، يمكن أن تستدعي إن لم أكن مبالغًا من قوله: «مُلِّئت عجبًا» قول الله تعالى وفق قراءة نافع المدني وابن كثير المكي عن حال أهل الكهف: ﴿وَتَحْسَبُهُمْ أَيْقَاظًا وَهُمْ رُقُودٌ وَنُقَلِّبُهُمْ ذَاتَ ٱلْيَمِينِ وَذَاتَ ٱلشِّمَالِ وَكَلْبُهُم بَٰسِطٌ ذِرَاعَيْهِ بِٱلْوَصِيدِ لَوِ ٱطَّلَعْتَ عَلَيْهِمْ لَوَلَّيْتَ مِنْهُمْ فِرَارًا وَلَمُلِّئْتَ مِنْهُمْ رُعْبًا﴾[1]. في تناص عكسي يمتح من تراكيب القرآن دون مرامي معانيه وفق مقصد تنزيلها.

فإذا كان حال أهل الكهف وهم النائمون ـ يحسبهم الرائي أيقاظًا ـ؛ قد جاء آية من آيات صنع الله «كما ذكر بعض أهل العلم أنهم لما ضرب الله على آذانهم بالنوم لم

(1) سورة الكهف، الآية 18.

تنطبق أعينهم لئلا يسرع إليها البلى»[1]، وإذا كان مقصوده تعالى كما يفسره المفسرون من قوله تعالى: ﴿لَوِ ٱطَّلَعۡتَ عَلَيۡهِمۡ لَوَلَّيۡتَ مِنۡهُمۡ فِرَارٗا وَلَمُلِئۡتَ مِنۡهُمۡ رُعۡبٗا﴾ «أي إنه تعالى أسبغ عليهم المهابة بحيث ما نظر أحد إليهم إلا هابهم لما ألبسوا من المهابة والذعر لئلا يدنو منهم أحد ولا تمسهم يد لامس، حتى يبلغ الكتاب أجله وتنقضي رقدتهم التي شاء تبارك وتعالى منهم لما في ذلك من الحكمة والحجة البالغة والرحمة الواسعة»[2]؛ فإن لهذا دلالة مهمة سنكشف عنها في الفقرة التالية.

إن هذا التركيب القرآني ﴿وَلَمُلِئۡتَ مِنۡهُمۡ رُعۡبٗا﴾ يمتصه القط من ثقافته الدينية ترسبًا في وجدانه، وينقله إلى نصه بتداعيات جديدة ومغايرة بالطبع لبنية نصه الحاضرة، فيسبغ على تمثاله نوعًا من القداسة؛ حين يقارب بينه وبين صورة أهل الكهف بوصف كلّ منهما آية من آيات الجمال في الخلق، فتمثال المثَّال/الشاعر وإن بدا حجرًا فهو يحمل من روح الفنان وسحره ما يبعث فيه حياة تُستَقرأ من عيونه المفتوحة الناطقة بالحياة، وهنا يتحول مفهوم «الرعب» في جانبه السلبي إلى هيبةٍ؛ حيال تمثاله المعجزة/الآية الكبرى في تناص جديد مع قوله تعالى ﴿لَقَدۡ رَأَىٰ مِنۡ ءَايَٰتِ رَبِّهِ ٱلۡكُبۡرَىٰٓ﴾[3]. إنها الهيبة نفسها

(1) تفسير القرآن العظيم، 3/ 76.

(2) نفسه، الصفحة نفسها، والجزء نفسه.

(3) سورة النجم، الآية 18.

تجاه أهل الكهف الذين يبدون أيقاظًا وهم رقود. أما الذعر الذي أشار إليه المفسّرون؛ فإن الشاعر قد أرجأه إلى خطاب شعري قادم يقترن بفتاته، ويأتي البيت الثالث ليحمل مفردة (رب) ما يثري دلالة المعنى بعد أن حمّل البيتين الأول والثاني بذورًا لصراع قادم بين رؤية الدين ورؤية الفن للفن؛ ما يعكس صراعًا قادمًا بين عوالم الدين / الفن، الروح / الجسد.

إن تمثاله سيظل كما أشار إلى ذلك من خلال البيت الثالث لكل أرباب الجمال وملاكه وسادته سيدًا. وهنا يتخذ التناص القرآني بعدًا جديدًا، فإذا كان أهل الكهف ـ صنعة الله المعبود ـ آيةً في الخلق؛ فإن تمثاله الروحي صنعة قيِّم ومدبر ومثال من أهل الأرض، وهنا يوجه الشاعر مفردة «رب» بما تحمل من أجواء القداسة لخدمة مرامي نصه، فالرب المعبود سبحانه هو رب أهل الكهف، والرب بمعنى المالك / السيد / القيم / المدبر هو المثَّال المُلْهَم؛ الذي أحال فنه إلى نوع من القداسة في محرابه؛ حتى يضمن له بركة الخلود روحًا لا جسدًا، وقد أحسن القط حين وضع في نهاية البيت علامة تعجب أتبعها بفراغ دلت عليه النقاط على النحو التالي:

**سَوفَ تبقى في سماءِ الفَنِّ للأربابِ ربًّا!..**

إن علامة التعجب هنا بوصفها دالًا سيميائيًا توحي ـ فيما يزعم ذوقي ـ بالتحدي عُجْبًا وتِيْهًا من المثال، وثقةً ببديع صنعه، وكأنه ضمن لتمثاله خلودًا لا شك في ذلك،

وقد وضع بعد علامة التعجب فراغًا بالنقاط إيحاء بسعي فنه نحو المطلق تمليًا لجماله؛ بما يحسُن به السكوت، وفجأة.. ومن حيث لا يتوقع ولا يشك لحظة في جزيل الأجر؛ إذا بفتاته في مفارقة قاتلة تصدمه بردِّ فعلٍ صادم، عكست سرعته غضبًا فاء التعقيب في قوله: (فرنت عجلى)؛ بما تعكسه الجملة الشعرية هنا من تناقض مكوناتها، فالفعل «رنا» يعني إدامة النظر في سكون طرف وما تبع ذلك من رؤية؛ بينما تعكس مفردة «عجلى» السرعة، بما يوحي به ذلك من تحوُّل الإحساس من النقيض إلى النقيض. وهنا يتوقف المعنى والإحساس عند قوله «فرنت عجلى...»، وتأتي النقاط تعبيرًا عن وقفة تستثمر لحظة الانفعال والغضب، ليتحول طرفها مباشرة من التمثال غاضبة إلى «الباب»، ذلك الباب الذي غدا رمزًا من رموز تحول المشاعر / المواقف/ الرؤى، فكأنها تنكر الباب كما تنكر التمثال، لأن الباب كان وسيلة التعارف وأداته بينهما انفتاحًا من واقعيتها المادية الحقيقية على رومانسيته المثالية المهوِّمة التي لا تعيش في دنيا الواقع.

ثم تثري نتائج هذا الانفتاح وتتكشف عن أوجه الصراع في الأبيات التالية، حيث تتنامى ثورة الغضب والصراع والمواجهة؛ حين تقارب بين حقيقة ما تمنته من تمثالها وخيالات مثّال مهوِّم مع عوالم الروح والمثالية، فإذا بها تشير للفنان بيدها غاضبة، وتعلن له في مواجهة حامية

أنه بفعلته قد ملأ قلبها ـ في صور تجسيدية متتابعة ـ كربًا سكبه في آمالها سكبًا، بما يوحي به المفعول المطلق ثانيةً من الإيحاء بترصد المثَّال عن عمد لتجسيد خيبة آمالها وتمثيلها مرة أمام ناظريها (من حيث قصد هو إسعادها)، وهنا ترتفع «أنا» الفتاة عبر البيتين السابع والثامن لتعلن في ذروة الصراع المتنامي ـ عبر صور متسقة ـ عن صلادة فكره وضيق خياله مجافاةً لما أرادته منه؛ فيتعمق الصراع بين عوالم الروح / الجسد، الوهم / الحقيقة.

إن فتاته لم تسأله الوهم محيلًا الأرض سحبًا، لأنها بنت هذه الأرض؛ وهنا تتوقف لتستأنف بعد قولها «أنا بنت الأرض. . .» ـ بما يعلن ذلك الفراغ بالنقاط ـ الحديث بإحساس جديد. فهي وإن كانت بنت هذه الأرض وقد خلقت من ترابها؛ فإنها لم تحب فيه أن يتحول من مادية الجسد إلى حياة وروحانيات لا تصمد على الأرض الواقع، ما سيكشف عنه البيتان الأخيران من هذا المقطع. إن الشاعر يؤكد على لسان الفتاة بتكراره كلمة «الأرض» مرتين ـ بوصفها رمزًا لعالم الحقيقة في مقابل السحب التي لا تنال ولا تلمس بوصفها عالم الوهم ـ على قضية ضيق أفقه الرومانسي، في رؤية الفتاة، في مقابل جماليات الواقع؛ الذي لا يحيل ترابية الأرض وسط وهم الخيال إلى روح، وهو لا يملك هذا على وجه الحقيقة.

وينهي الشاعر على لسان الفتاة المقطع؛ بما يعمق في وجدان المتلقي فلسفة هذا الصراع في مفارقة جديدة بين

البيت الأول من المقطع والبيت قبل الأخير منه؛ من خلال جملة مكررة مفادها: (رفع الستر). فعلى حين رفع الشاعر الستر في البيت الأول مزهوًا وممتلئًا عجبًا؛ بما يظنه وهمه فنًا يرتضيه الجمال والدين والحق؛ تؤكد الفتاه في المقابل بقولها (قد رفعت الستر) على ما كشفته خلف الستر من زيف وباطل يجافي جماليات الواقع، واقعِ بشرٍ؛ يُفترَض فيهم الوقوف أمام حقيقة ما يثيره فيهم التمثال من لذة تجاه جماله، سواء أكانت لذةً ومتعةً ماديةً شبقيةً أم روحيةً؛ فيها من الحقيقة جانب كبير يستدبر ما كان منه وهمًا وزيفًا، ليأتي البيت الأخير ـ عبر ما يوحي به الاستفهام الإنكاري التعجبي في قولها: (أمثالي ذاك!) ـ ليعلن بصدق استخفافها/فجيعتها/ندمها، لتجيء الإجابة عن الاستفهام بالرفض مباشرةً في لهجة أكثر إنكارية، تستقرئ عن طريق الوقف بالنقاط في قولها: (أمثالي ذاك ! لا . .) مكنون مشاعرها الملتاعة هنيهةً، لتعلن موقفها وهي الجسد/ الواقع، رفضًا لعالم الخيال/الرومانسية/الأوهام، وذلك لأنها بشر فيها من بشرية من سيتلذذون بتمثالها في جانبه المادي الشبقي. إنها ليست ملكًا من الأملاك وليست ـ في خطاب مسكوت عنه ـ مماثلة للحور العين. إنها ستكون وفق رؤاها أخلد بقاءً لو جسدها تمثال فيه من حقيقة مفاتنها، بدلًا من كونها روحًا من الأوهام المهومة في أجواء روحية يلفظها الواقع.

ويأتي المقطع الرابع محملًا بأسئلة من الفتاة /

التمثال، تستنطق حُمَيًّا ما يعتمل في إحساسها وفكرها الرافضين لنموذجها التمثال:

**لِمْ ملأتَ الوجهَ والعينين أحلامًا ونجوى**
**وجعلتَ الجسدَ المستوفِزَ المشدودَ رَخْوَا**
**ورسمتَ الطُّهْرَ في ثَغْرٍ من التَّقبيلِ أحوى**
**لِمَ أضحى خطويَ المستيقظُ الممراحُ رَهْوَا**
**واستحالتْ لهفةُ القلبِ إلى اللذاتِ سَلْوى**
**أينَ نَهْدٌ جَشَّمَتْهُ الرَّغبةُ المِلْحَاحُ صَحْوا**
**وفَمٌ كالبرعُمِ الظمآنِ.. بالنيرانِ يُرْوَى**
**ولِحَاظٌ ـ قبل أن تشهد لونَ الرَّاحِ ـ نشوى**
**ذاك صوتُ الحقِّ.. قد أضحى على زيفِكَ لَغْوا**
**وأباطيلَ تريدُ الفَنَّ إيمانًا وتقوى**

إن الفتاة تتحدث بمنطق حقيقتها وواقعها بماديته؛ ذلك الذي تريده نموذجًا مجسَّدًا من خلال تمثالها في جانبه الأبقى؛ جسدًا أكثر منه روحًا، وكأن القط يعبر من خلالها عمَّا كان يعيشه مجتمعه في أربعينيات القرن العشرين من تفسُّخ كثير من القيم والأخلاقيات التي تربى عليها المحافظون من أبناء جيله صونًا وعفافًا، في مقابل تهتُّك بعضهم مع متع لا يقرّها العرف والدين، ما يمثل هذا المقطع صراعًا حيًا بين الفن للفن، والفن للدين والحياة.

إن لغة الجمال الجسدي المادي تُدين هنا لغة الفن والجمال الروحي؛ في صراع بين كلٍّ من المثَّال وفتاته نحو

الخلود في رؤية كل منهما، فقد جعل المثال تمثاله «رمزًا على التصالح أو التوازن الذي يقوم في نفسه بين الوهم والحقيقة وبين الروح والجسد، ولكنه في نظر الفتاة رمز للعدوان على حرية الفن باسم القيم، وتزييف لواقع الحياة باسم المثل»[1].

الفتاة منذ البيت الأول تجلد الشاعر بسياط من أسئلتها الإنكارية بغرض إدانته على مسخه صورة الواقع سموًا بتمثاله إلى الجمال المطلق دون الجمال الذي تراه ويراه الناس، وذلك حين تتوالى استفهاماتها صفعًا، لماذا شبَّه وجهها على غير ما يثير أحلامًا ونجوى؟! محيلًا جسدها المستوفز الهيئة تماسكًا يُنطِق جسديته إثارةً؛ إلى جسد رخو هيِّن ضعيف بما ينفي عنه الإثارة، وتنكر عليه من خلال البيت الثالث أن يحيل شبقية شفاهها الداعية للتقبيل - بدعوى القيم - إلى طهارة ونقاء. وهنا نقف عند بناء الصورة على نحو معجب وفق التقديم والتأخير لإنتاج دلالتها، فحين أراد الشاعر أن يصف الثغر بأنه أحوى مستملح اللون (سواد تخالطه حمرة)؛ فصل بين الموصوف (ثغر) والصفة (أحوى) بالجار والمجرور المتعلق بالصفة (من التقبيل)، مقدِّمًا المسبِّب / الجار والمجرور على المسبَّب (أحوى)، وذلك إمعانًا في إظهار مادية الوصف وشبقيته على روحانيته، وكأن حُوَّة لون الثغر ليست طبيعة

---

(1) عبد القادر القط شاعرًا، ضمن مرجع سابق، 8.

فيه عن حسن خلقة فطرية، ولكنها حُوَّةٌ لوَّنها الفعل الشبقي تقبيلًا أو إثارةً.

وتتعاقب استفهاماتها الإنكارية: لماذا أضحي خطوها المستيقظ في دلال ومرح الغانيات رهوًا ساكنًا بعد أن كان رجراجًا مائسًا فاتنًا. إن وصف الخطو - في صورة تشخيصية - بالمستيقظ والممراح؛ يحجب وراءه خطاباتٍ جنسيةً مسكوتًا عنها؛ بما يُحسَب لحساب عالم الجسد على عالم الروح، وإلا كيف استحالت كما يتساءل في البيت الخامس لهفة قلبها إلى اللذات؛ من خلال قسمات التمثال الروحية إلى مجرد عزاء وسلوى عن اللذات؛ كأنه تمثال لامرأة متصوفة تائبة.

وينتقل الشاعر مستنطقًا فتاته عبر البيت السادس عن أماكن الشهوة، بعد أن أعيتها السبل، ولا مجيب عن سبب تحولها من جسد يرسم المثال قسماته إلى روح شفيف منقًّى ومبرء من كل عيب بما ينافي واقعها، أين من شبقيتها نهدٌ أيقظته الشهوة، وفم أطفأت ظمأه القبلة، وعيون أسكرتها النظرات قبل أن يسكرها لون الخمر. إنها صور أقرب لفتاة ليل تعرض جسدها، يكفي الباحث حيالها ما قدمه من ظاهرها ولعل لفظًا مثل: «جشَّمته» في قولها من خلال صورة تشخيصية: (جشمته الرغبة الملحاح صحوا) لَيُخْفِي من هذا الخطاب الأنثوي أضعاف ما يظهر؛ ليبقى توظيف القط للخطاب الجنسي في حيز من «الشعرية» لا «الابتذال».

ولكي يعمق الشاعر إحساسنا بقمة احتدام الصراع بين

الروح والجسد؛ نراه يحيل صوت الفتاة الساقطة إلى تراخٍ في نفسها البشرية في جانبها الجسدي المادي، إنه صوتُ الحق في مشاعرها وفكرها معًا، ومن هنا يحتدم الصراع فيما نطق به جسدها في جانب سلبي من الواقع، وما دونه عند الفنان فهو زيف ولغو من القول في ترديد لمثاليته التي تمقتها، أما الحق عند الفنان في جانبه السلبي أيضًا، (وهو الكائن الذي يعيش الواقع بخيره وشره)، فهو في السمو بالفن والحياة إلى جانب واحد؛ يراه آية من آيات الإيمان والتقوى، مع أن له جانبًا آخر منذ قتل هابيل قابيل هو جانب الشر.

إنه كما يقول د. إبراهيم عبد الرحمن على لسان أبطال النص المتناص مع الأساطير: قد «جعل من التمثال بطلًا تراجيديًا من جنس أبطال المآسي اليونانية: فقد شكله الفنان على غير إرادته، وصفَّاه من كل نوازع الشر، وساقه إلى مصيره المحتوم؛ من غير ذنب جناه سوى أنه قد أصبح خيرًا مطلقًا»[1].

بقي أن نشير من خلال هذا المقطع إلى ظاهرة إيقاعية نلمحها في قوافيه، إذ كانت قوافيه «تيرموميترًا» يقيس في معظم الأبيات مشاعر تعكس نوعًا من المفارقة؛ تقابلًا بين الإحساس في أول البيت إلى حيث ينتهي إلى نقيضه في نهايته عبر القافية. ففي البيت الثاني مثلًا تجيء القافية (رخوا)؛ لتعلن في مفارقة بين نقيضين استحالة الجسد المستوفز شدًا إلى رخاوة، وفي البيت الرابع تأتي

(1) م.س. 8.

القافية (رهوا) لتعبر عن تناقض حالها من يقظة خطوها مرحًا إلى انتهائه مع القافية ساكنًا، وفي البيت الخامس تأتي القافية (سلوى) عزاءً عن لهفة القلب المختارة للذات، وفي البيت السادس تأتي القافية (صحوا) مسببة عن الفعل الشبقي، لتنتهي القوافي وينتهي معها سيل المشاعر المتصارعة من خلال البيتين الأخيرين من المقطع، حيث تأتي القافية في البيت التاسع «لغوا» تعبيرًا عن تناقض المتصارعين في البيت بدءًا وختامًا (صوت الحق/ زيف اللغو)، (الفن للدين والحياة/ الفن للفن)، ومع كلمة (التقوى) بوصفها قافيةً في البيت الأخير؛ يصل الصراع بين عجز البيت قافيةً وصدره؛ إلى الصراع سخرية / غيظًا / كمدًا حيث (الأباطيل) تريد الفن إيمانًا (وتقوى). إنه الصراع بين الفن / الدين.

وهذا ما يؤكّد بحسب رأي د. الرباعي أن القافية «ليست اعتباطية وإنما يتم اختيارها وفقًا للوضع الخاص الذي يتخذه الموضوع في تجربة الشاعر؛ حيث يلتحم الانفعال والوزن، وهي ـ كما يرى ـ الرابط الواضح الذي يربط الوزن العام بالتصوير العام داخل السياق، فكلمات القافية ترتدّ دائمًا إلى ناحيتين أساسيتين: الأولى: الدلالة على شيء ما، والثانية: الاتجاه نحو نغم ما»[1].

ويأتي المقطع الخامس ومعه قمة ثورة الفتاة على المثال والتمثال، ونهايتها كآلم ما تكون النهاية:

(1) الصورة الفنية في شعر أبي تمام، 234.

**وَهَوتْ بالمِعْوَلِ المشئومِ للتمثال حَطْمَا**
**فهوى كالقمَّةِ الشَّمَّاءِ عدوانًا وظُلْمَا**
**بددًا قد خلتُّها في موطئ الأقدامِ تَدْمَى!...**
**ومَضَتْ في ثورةٍ هوجاءَ كالإعصارِ قدْما**
**تُوسِعُ الأرضَ خُطاها الحُمْرُ تمزيقًا ولَطْمَا**
**وعلى آثارها خَطٌّ الدَّمُ المسفوكُ رَسْمَا**
**ها هنا منذُ قليلٍ أزهقَ الواقعُ حُلْما**
**وبلي الفنان روحًا صولةَ الحسناءِ جسْمَا!...**
**ومَضَتْ..واصطفَقَ البابُ..فالقى البابُ حُكْمَا:**
**عُدْ إلى وحدتِكَ الخرساءِ يا مِسكِيْنُ رُغْمَا**

إن المعول في يديها بوصفه أداة هدم؛ يغدو في رؤى المثال في صورة تشخيصية معولًا مشؤومًا، في توحد بين المعول وحاملته، في مقابل الإزميل رفيق الشاعر في المقطع الثاني بوصفه أداة بناء، إنها لغة المفارقة في صراع بين البناء والهدم. وهنا لابد أن يهوي ما بناه الشاعر قمةً شمَّاءَ عدوانًا وظلمًا، لتستحيل قسماته ـ في رؤية من المثال نافخ روح الفن في تمثاله من عالم المادة المحطمة بددًا ـ إلى أشلاء تحت قدميه يطفر منها الدم، وقد كان الشاعر في تصويره دقيقًا، وهو يصف ما تناثر من تمثاله المحطم بأنها (بدد)؛ بما يتسق مع رؤيتها الجسدية المادية. أما كونها تستحيل في خيالاته إلى أشلاء تدمى، فهذا يتفق مع رؤيته التشخيصية التي تسمو بتمثاله إنسانًا نفخ فيه من روحه فصار بشرًا من لحم ودم.

هذا وقد أنهى الشاعر البيت بعلامة تعجب (!) أتبعها بفراغ ينتهي عنده المعنى؛ بما يوحي به التعجب من حسرة عمَّقها الفراغ، الذي يوحي بدوره ـ وعبر النقاط ـ بتملي حسرته؛ بلغة السكوت والصمت المنكسر، في مقابل موقفها الهائج الثائر في البيتين التاليين؛ وقد مضت هائجة كثورة الإعصار توسع الأرض بخطاها الدموية الحمراء تمزيقًا ولطمًا لكل حي، وقد لعب قوله: (خطاها الحمر) دورًا مهمًا في إحساس المتلقي فزعًا؛ وهو يرى الدم ـ مبعثه خطاها ـ يملأ كل مكان، فيتحول الدم المسفوك روحًا تنطق بلسان الشاعر/ المثّال؛ مبعثه خطاها الدموية؛ لترسم على آثارها رسمًا باقيًا أمام ناظري المنكسرين بحلمهم الرومانسي، الذي أراد أن ينقِّي الواقع من شوائبه؛ فيجعله ـ في غير منطقية ـ خيرًا محضًا، هذا الرسم الباقي يعلن بلسان أسيف أن الفتاة / الواقع قد حطمت التمثال / الحلم، ليخبر الفنان (ممثِّل الروح) ـ عن قرب ـ برقته الساذجة؛ عبر سطوة الفتاة الحسناء ممثلة عالم الجسد وقهرها له ولفكره العتيق، لتظهر مرة أخرى علامة التعجب في ختام هذا البيت الثامن معبرةً ودالةً على انكسار جديد، ويأتي بعدها الفراغ معبرًا عن لحظات تأمل حاله وذاته المنكسرة الأسيفة، ليكرِّس البيت التاسع ـ مع فراغاته ـ وقفات تعلن عبر النقاط الفاصلة صراعات وعوالم تحيا وأخرى تموت، ومعها أحاسيس ترافقها موتًا وحياة.

إن الوقفة الأولى تأتي بعد قوله: (ومضت)؛ لتعلن النهاية، ولكنها نهاية تدعو إلى التأمل فيما مضى وما هو

حاضر، فمع مضيها اصطفق الباب الذي كان دائمًا رمزًا دالًا وحالة من حالات «الأعراف» بين عالمين عالم الفتاة / الواقع / الانفتاح / الحرية بلا قيود؛ في مقابل عالم المثال / الحلم / الرومانسية / القيد، وقد أحسن الشاعر لدلالة المعنى؛ حين جعل الباب هو المُصطفِق؛ دون فعل خارجي من الفتاةِ، وكأنه كائن حي يحس ويشعر. وهنا تأتي الوقفة الثانية فراغًا بالنقاط بعد قوله: (واصطفق الباب..)؛ تمهيدًا لخطاب جديد يعدُّه الباب المشخَّص في فكره وضميره، وكأنه قاضٍ في محكمة الحياة / الواقع بمتناقضاته يعد حكمًا واجب النفاذ. لقد حكم الباب / القاضي / الحكم بأن يعود الشاعر إلى وحدته كما كان مغتربًا في وحدة وصفها في تجسيم حزين بأنها خرساء لا تنبس وقد كان الباب / القاضي متعاطفًا، ولكنه تعاطف سلبي منهزم كانهزام الشاعر / المثال؛ حيث بدا المثال مسكينًا مرغمًا، لِتوحي كلمة (رغمًا) - في خطاب مكتَّم - بضعف الحكم لضعف القاضي/الباب، الذي يبدو أنه قد أملي عليه الحكم قسرًا، وقد فصل ختامًا كما كان يفصل بدءًا قبل أن تدقه الفتاة / الواقع، بين عالمها وعالم المثال، ليعود وحيدًا منطويًا ملقيًا دون دنيا الناس سترًا.

ويأتي المقطع الأخير معبرًا عن إذعان وانهزامية على أية حال أمام حكم الباب؛ الذي هو في الحقيقة حكم الفتاة / السطوة / الجبروت، حين يقول المثال / الشاعر:

عُدْتُ يا وحدتيَ الظمْأى فروِّي الثَّارَ مِني

واتلُ يا ليلُ غياباتي وخُذْ يا صَمْتُ عنِّي
وقِفي ما بين هذا النورِ يا حُجْبي وَبيْني
دفءُ شمسِ الناسِ يكويني.. ويؤذِي النُّورُ عيني
أسكتي أيتها الأحلامُ !.. فالبلوى تُغَنِي
ألفُ بوقٍ.. ألفُ طبلٍ من أغانيها بأُذْني
أوَ أسلُو؟! كيف للسلوانِ أن يرتادَ سِجْني
وأمامي في الثَّرى أشلاءُ أحلامي وفَنِّي
يا شَذَاها.. أوَ مازلتَ باعطافِي ورُدنِي؟!
وَيْحَهَا غابتْ.. وأبْقتْ شمَّهَا في الجوِ يُضْنِي

إن الشاعر يرتد إلى ذاته في انهزامية ليجلدها بدلًا من أن يجلد فتاته / واقعه الساعي إليه ـ عبر بابه ـ أملًا في التواصل معه بعد أن أخلد إلى أحلام مهومة سلبية الفهم لطبيعة الواقع في جانبه المادي؛ الذي يتحدَّث بلغة الجسد، ولكن النهاية تقول: إن الشاعر لم يفهم من واقعها إلا السمو به إلى عوالم الروح، بعد تنقيته من شوائب الجسد ضد منطق الحقيقة، وهي لم تسعَ مخلِصة أن توقف الفنان على حقيقة واقعه في جانبه الماضي والمتزن معًا، وإنما اكتفت بالجانب الأول المادي، فانعدمت لغة التواصل.

وتبدأ مظاهر جلد الذات في حوار بين المثال / الشاعر وذاته أو بين الأنا والأنا الآخر، ليعلن امتثالًا ذليلًا لحكم الباب ـ في صورة ذوقية ـ.إنه عاد من حيث بدأ إلى حيث وحدة ظمأى، لواقع لم تفهمه ولم يفهمها، فلتروي

الثأر منه، وقد جعل ـ في مفارقة جديدة هنا ـ ارتواء ظمأ وحدته بالثأر منه، ولكن في النهاية هي وحدة ستعيش ظمأى لأن الثأر لن يروّى، ومع جلدة ثانية لذاته يأتي البيت الثاني ـ في صورة صوتية ـ يتلو الليل معها غيابات أحلامه المهومة المتوترة في أعماقه؛ ليمتص الصمت صوته، وفي صورة ضوئية بصرية يطلب من الحجب بعتامتها أن تقف بينه وبين استشراف النور، أو الذي ظنه من الفتاة / الواقع نورًا فاستحال ظلامًا/حجبًا، ويستمر مع البيت الرابع في التعبير حيال البشر بلغة الانقطاع لا لغة التواصل، من خلال صورة ضوئية لمسية معبرة، حيث إن دفء شمس الناس يكويه ويؤذي نورها عينه.

وقد أوحى إضافة الشمس إلى الدفء ثم إضافة الناس إلى الشمس على هذا النحو العجيب، بما نفهمه من أن المضاف جزء من المضاف إليه؛ لقد أوحى كل هذا بأن الشمس ليست هي مانحة الدفء؛ فهي ليست الشمس التي خلقها الله تواصلًا ورحمى لتدفئ كل الناس وتنير دروبهم، بل هي شمس تقع في ملكية خاصة للناس / الآخر / الواقع المؤذي؛ يتحكمون فيها دفئًا وضوءًا، بل تعبيرًا عن مشاعر الترصد؛ انقطاعًا عن تواصل المثال / الشاعر وتواصلهم معه. إنهم يتحكمون في كيه بها وإيذاء عينه بلهيبها، وهنا يكون منطقيًا من الشاعر ـ وفق مفارقة جديدة عبر البيت الخامس ـ أن يأمر أحلامه الممررة بدءًا وختامًا بأن تسكت عن صداحها؛ لتفسح للبلوى أن تغني نشيد

اغترابه / انكساره / ضعفه. وكان الشاعر أكثر تجاوبًا مع إحساسه الحزين؛ حين جعل غناء بلواه على آلتين من آلات القرع الموحية بالجعجعة ونذر الحرب، وتعبيرًا من خلال صور صوتية توحي بالتشتت والذعر، حين تستحيل الآلات أبواقًا وطبولًا بالآلاف. إن المفارقة الصوتية تتبدى هنا بين صوت الأحلام وصوت الأبواق والطبول؛ لتعلن حالة من تشتت الشاعر.

إن تعدد الصور على هذا النحو في الأبيات السابقة بين بصرية وسمعية وذوقية ولمسية لَيُشْعِرُ بتآزر الحواس ويقظتها قلقًا أمام ما يشعر به الشاعر؛ بما لا يمكن له جارحة ولا إحساسًا، ومن هنا كان الاستفهام الإنكاري في البيت السابع (أو أسلو؟) بما يعكس من مرارة ويأس. وبدلًا من البحث عن إجابة، يتبع الاستفهام بآخر منبعه الذات؛ تردُّ بسؤال على نفسها؛ (كيف للسلوان أن يرتاد سجني؟!). إنه سؤال آخر أكثر إنكاريةً وتعجبًا من سابقه؛ غرضه التحسر وإظهار الضعف وقلة الحيلة والانكسار، إذ كيف لسجين أحلامٍ مهومة لا يطيق عنها فكاكًا أن يسلو وينسى، ولا تزال أمامه في التراب أشلاء حلمه / فنه / رومانسيته في جانبها الروحي؛ فمن أين له الخلاص إذن؟!.

ويحتدم الصراع ويبلغ أشدّه مع البيتين الأخيرين من المقطع والقصيدة ـ عبر صور شمية ـ تكمل منظومة إدراك الحواس الخمس لمشاعره الأسيانة، دون فعل إيجابي سوى ما يخبئه القدر في ضمير الغيب، وذلك حين يخاطب

الشاعر شذاها على مكثٍ؛ عبَّر عنه الفراغ بالنقاط؛ مناديًا إياه (يا شذاها . .)، متسائلًا بين الانكسار والاستشراف ـ في خطاب مسكوت عنه ـ: (أو مازال شذا عطرها يزكم جنبات ملابسه وكم قميصه؟!)؛ ليعبر هذا الاستفهام التعجبي عن أنه مسكون بها، مسكون بالواقع، لأنه يعيش فيه رضي أم أبى، إلى جانب تهويمه في أحلامه الرومانسية، ويأتي البيت الأخير متنَفَّسًا ومندوحةً لمشاعره المكبوتة؛ حين يطلقها آهةَ عتاب وزجر: (ويحها غابت)، بما توحي به كلمة (غابت)؛ التي تخبئ في ضميرها من إمكانية الرجوع والعودة، ما يكشف عن استشراف الشاعر التواصل مع واقعه تصالحًا معه في قادم من المستقبل، رغم أن أجواءه مسكونة برائحة سمِّها؛ يضنى الشاعر بالتفكير في الاستشفاء منه ببرءٍ.

إن الشاعر عبر هذا المقطع الأخير؛ جعل قوافيه الممثِّلة لقراءة النغم نونية الروي؛ تلحق به ياء المد بما يعطي إحساسًا تعكسه الألون ـ التي جاء معظم الأبيات من خلالها مشددًا ـ بالعويل وندب النفس ندبًا حارًا، ينعى فيه نفسه كما ينعى فيه تمثاله وواقعه، وهذا ما يجعلنا نميل إلى رؤية د. إبراهيم عبد الرحمن من حيث إن: «هذه الشخصيات الثلاث: الفنان والتمثال والفتاة في الحقيقة شخصية واحدة هي شخصية المثال الذي انقسمت نفسه إلى نفسين: نفس ناظرة هي الفتاة، ونفس منظور فيها هي المثَّال، وعلى الرغم من المصير المشئوم الذي نزل بهم جميعًا: فشل الفنان في أن يصلح بين الوهم والحقيقة،

والروح والجسد، والفن والدين، ورغم تحطُّم التمثال وهروب الفتاة، فإن في القصيدة نغمًا إيجابيًا يتراءى في تمرد المثال على عالمه على الرغم من عودته إليه، وهو تمرد إن لم يأخذ شكل الثورة فإن فيه بذور التشوف إلى المستقبل والرغبة في معانقة الواقع»[1].

(1) عبد القادر القط شاعرًا، مرجع سابق، 8.

# قصيدة

# «انطلاق» ورمزية المضمون

أعلن القط في مقدمته صراحة الأحاسيس والمشاعر التي كانت تنتابه حين كتب قصيدته «انطلاق»؛ التي تعد بصدق واحدة من أبدع قصائد ديوانه من حيث الأداة والرؤية، فلقد كتبها بوصفها واحدة من القصائد «التي يصور فيها الشاعر توزُّعه بين ما خلقه الناس في نفسه من ضمير هو خلاصة القيم الاجتماعية والأخلاقية، وبين نزعته إلى التحرر والانطلاق»[1].

وعن الإحساس الذي انتابه في هذه القصيدة يقول: «وقد عبرت عن هذا الإحساس بعد ذلك على نحو أوضح في قصيدة «انطلاق»، واتخذت من الراعي رمزًا للضمير الذي يلح على الشاعر أن يخضع لما تعارف الناس عليه من أوضاع، ورمزت بالشاة إلى النفس الثائرة في رغبتها أن تكسر كلَّ ما يكبلها من أغلال، وقد أوضحت عن هذا الرمز في آخر مقطوعة من القصيدة»[2].

---

(1) مقدمة الديوان، 48.

(2) نفسه، 48.

لقد أعلن القط إذن أن بطلي القصيدة: الراعي والشاة ما هما إلا رمزان يسقط عليهما الشاعر مشاعره المتصارعة؛ بين قيد الضمير الممثل لما خلقه فيه الناس خلقًا دون أن يكون له فيه رأي، وأن الشاة جاءت رمزًا ناطقًا للنفس التي تثور في الشاعر رغبة في كسر قيد الضمير، ولا يخفى على قارئ القصيدة أنها تخبئ وراءها من آثار الواقع ـ آنئذ ـ خطابات سياسية واجتماعية؛ تدين ـ على نحو ما ـ مجتمع الشاعر في الأربعينيات، وقد عبر الشاعر عن شيء من هذا عندما نظم مثل قصيدته «مثال» حين قال: «وقد نظمت هذه القصائد في أواسط الحرب العالمية الثانية حين كانت جنود الحلفاء تملأ القاهرة، والسياسة المصرية تتعثر بين ممالأة الإنجليز وتملُّق الأماني الوطنية، والحرب تلقي ظلالها السود على الحياة، وتثير في نفوس الناس كثيرًا من الشكوك حول مستقبل الإنسانية، والغلاء الذي لا عهد لمصر بمثله يثقل كواهل الشباب، ويسد الطريق أمام طموحاتهم، فكان من الطبيعي في تلك الظروف القاسية أن يحس الشاعر وأمثاله بالقلق والحيرة، ويشغلوا أنفسهم بأمر المستقبل، ويتذبذبوا إزاءه بين الأمل والرجاء، وبين التفاؤل والتشاؤم»[1].

كان لابد من هذا الاقتباس الطويل الذي يشير فيه القط بصراحة إلى الظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية ومن قبلها الفنية التي اعتورت نظمه لمثل

(1) مقدمة الديوان، 49.

قصيدة «انطلاق». وقد قلنا من قبل إن ذكر مثل هذه الظروف ـ بما قد يكشف عن شيء من شفرات النص ـ يمكن أن يطمس عند الناقد بكارة الحدس والقراءة، ويلقي بظلال ما قد عرفه على ما كان يجب أن يكتشفه، ولكنها حيلتنا فيما لا نملك!.

تبلغ عدد أبيات قصيدة «انطلاق»[1] مئة وثمانية عشر بيتًا، هذا العدد يتجاوب مع عنوانها إذ انطلق نَفَسُ الشاعر من خلالها يستبطن أدق خلجات كلٍّ من الراعي والشاة في سبرٍ لأغوارها نفسيًا وفنيًا؛ ضمنا لمثل هذه القصيدة من ديوان القط نوعًا من الخلود مع قصائد أخرى أشرنا إليها في ديوانه وقمنا بتحليلها.

وسيكتفي الباحث في تحليله بالمقاطع الدالة على وجهة بحثه؛ وقوفًا عند ما يطرحه خطاب صورها الشعري تشكيلًا، لأننا لو تفرغنا لتحليلها وفق ثراء خطاباتها من حيث البنية الدلالية والفنية؛ لاحتجنا إلى ما لا تطيقه وجهة بحثنا.

تبدأ القصيدة بالحديث عن راعٍ تربطه بشاته رابطة وشيجة، حيث تعوّد أن يطلقها أمام ناظريه بما يبتعد بها عن اكتشاف مجاهل الوادي بمخاطرها؛ التي تمثل للراعي نفسه مصادر خوف ربّى شاته ـ وفق مشاعره هو ـ أن تتوجس منها خيفةً؛ دون سعي إلى اكتشاف المجهول. ويحسن أن نذكر هنا أننا يمكن أن نجعل الوادي والغابة رمزين جزئيين للواقع بمخاطره، وتوجس الشاعر المغترب مع شاته من

(1) انظر في الديوان، القصيدة «انطلاق»، 112، 121.

التواصل معه. إن المقاطع الثلاثة الأولى تحكي - في لغة سهلة بسيطة - عن حال الراعي مع شياهه بعامة، وصلة القربى التي تربطه بهذه الشاة بخاصة، تلك التي أمسى ينتظر عودتها كلَّ مساءٍ، كما تعوَّد وهو هزج يغنِّي منتظِرًا مقدمها في لهفة و لكن. . . .

في مَطْلَعِ الوادي وَقَدْ ولَّى عن الوادي سَنَاهْ
وتجاوبتْ في المغرب الغَيْمَانِ أصداءُ الرُّعاهْ
ألقى على كتفيهِ شَمْلَتَهُ وَهَمَّ إلى عَصَاهْ
ومضى ترودُ المَرجَ عيناه ويُصغِي للشِّياهْ

❀ ❀ ❀

يتسمَّعُ الصوتَ الذي تحلو بنبرتهِ السهولْ
أصْفَى من النَّايِ المُسَلْسَلِ عند أحلامِ الأصيلْ
هي شاتهُ سَمَرُ الحقولِ وفرحةُ الكوخِ الجميلْ
سمراءُ كالفجرِ الوليدِ يَجُرُّ مطرفَهُ البليلْ

❀ ❀ ❀

وَمَشى يغَنِّي في خفوتٍ نحو مُنْعَطَفِ الطريقْ
يَسْعَى ليلقاها وفي عينيه للنجوى بريقْ
وبشائرُ الأملِ الجميلِ تَهزُّ خاطرَه الرقيقْ
عجبًا ! لقد سكن المكان... فلا أنيسَ ولا رفيقْ

إن المقاطع تتوالى متحدةً في عدد أبياتها متسقةً في مشاعرها، لكن بقوافٍ مختلفة؛ تعبِّرعن اختلاف درجات

المشاعر بين مقطع وآخر. ففي المقطع الأول المشاعر ـ عبر قافية الهاء ـ تأتي هادئةً، وهي تحكي عن حال راع يتفقد مع غيره من الرعاة أحوال شياهه، وقد أوشكت الشمس على المغيب.

وفي المقطع الثاني حديث وبوح مطمئن عن مكانة إحدى شياهه في قلبه؛ تلك التي خلع عليها من الصور، ما يسمو بها إلى النموذج الإنساني في أبهى حالات سعادته. فصوتها ـ في تراسل حواس ـ «تحلو بنبرته السهول»، و«أصفى من الناي المسلسل عند أحلام الأصيل»، وفي صورة تجريدية هي سمر الحقول وفرحة كوخه الجميل الذي يضمهما، وتبدو في سمرتها ـ عبر صورة تجسيمية ـ كلون الفجر الوليد يجر مطرفه وقد بلله الندى.

وتتغير القافية في المقطع الثالث من لامية إلى قافية، ومعها تتخذ المشاعر طريقًا آخر؛ يمتح أحداثه من واقعه المعيش معها، حيث يغني في خفوت ليفاجئها في دلالٍ ساعيًا للقياها وفي عينيه بريق من النجوى، تهز بشائر الأمل ـ في صورة تجسيمية ـ خاطره الرقيق، حتى يأتي البيت الأخير من هذا المقطع عبر كلمة «عجبًا!» وما يتبعها من علامة تعجب؛ ليقلب المشهد الهادئ إلى إحساس متوجس موح بالقلق، فلقد سكن المكان. وهنا يأتي الفراغ بخط وضعه الشاعر بعد قوله: «سكن المكان...»، ليعلن موحيًا أن الشاة هي كل شيء له في الدنيا حيث لا أنيس ولا رفيق له، مع أن الوادي يمتلئ بالرعاة والشياه.

وتأتي المقاطع التالية ـ وقد كان البيت الأخير من

المقطع السابق هو كلمة السر لتحول نفسي جديد ـ معبرةً عن توتر مشاعر القلق على شاة حبيبة كانت طوع أمره، وفجأة لا يعرف لاختفائها سببًا.

**لم يَلْمَحِ الشاةَ الحبيبةَ تَقْصِدُ الرَّاعِي الحبيبْ**
**والريحُ لم تحملْ إليه تُغَاءَهَا عند الغروبْ**
**هو لا يراها بين قُطْعَانٍ تَزَاحَمُ في الدروبْ**
**يا لهفتا ! ماذا تُرَى قد عاقها؟ ومتى تؤوبْ**

لقد فقد الراعي شاته؛ التي عبَّر عن خصوصية العلاقة بينه وبينها بتكرار وصف الحب بينهما مرتين، وقد عبَّر البيت الأخير من المقطع عن قمة قلقه بتعبير مباشر وموح في الوقت نفسه عن طريق الندب المباشر «يا لهفتا!»، والاستفهامين المتتابعين المتوجسين(ماذا ترى قد عاقها؟ومتى تؤوب؟). إنه لا يعرف السبب، ومن ثم لا يعرف موعد العودة، المكان والزمان يصارعان مشاعره، وقد عبَّرعن ذلك بلغة بسيطة؛ ولكنها محملة بإيحاءات اللهفة / الحب / القلق / الافتقاد.

ويستعير الشاعر في المقطع التالي من تكنيكات القص فيما يتعلق بتيار الوعي «الارتداد إلى الخلف»، ليسقط من خلاله ما يكشف عن حالة من التشاؤم؛ في مفارقة بين حالَيْ الأمن والقلق، وهنا يطول المقطع من حيث عدد أبياته تعبيرًا عن سيولة المشاعر المرتدة إلى الخلف يجتر معها خواطر القلق والتشاؤم:

**وترددَتْ في فكرِهِ المكدودِ أوهامٌ ثِقَالْ**

ذَكَر الغرابَ وكيف صاحَ على غصونِ البرتقالْ
والكلبَ كيف عَوَى ومرَّغ وجهَهُ بين التِّلالْ
يا شؤمَ هذا اليومِ تَسْري فيه رائحةُ الزَّوالْ
هذا يذودُ بكفِّهِ عن عينه ألقَ الشُّعَاعْ
ويدورُ يرقبُ كُلَّ رابيةٍ وينظرُ كل قاعْ
ويعود يرنو خلف رُغيَانٍ إلى المَأْوَى سِرَاعْ
يا ويحَهُمْ رجَعُوا!.. وُخُلِّفَ وحده القلقُ المُرَاعْ

إن الشاعر تضطرم مشاعره والذكريات الفائتة شؤمًا تتداعى في قسوة على أعصابه، وليس أدل على ذلك من أن القافية تتغير في هذا المقطع دون بقية مقاطع القصيدة؛ من لامية في الأبيات الأربعة الأولى إلى عينية في الأبيات الأربعة الأخيرة، ما يوحي بما في مشاعره من ترددٍ حيال ماض قريب يرتد إليه فيلقي بظلاله المقلقة المتشائمة على زمنه الحاضر، نلمحها في حركة معنوية حسية في الأبيات الأربعة الأولى لامية القافية، وفي حركة جسية مادية في الأبيات الأربعة الأخيرة من المقطع ذاته، ما يوحي بصراع في نفسه بين زمنين وحالين: يقتسمان من خلال الارتداد إلى الخلف نفسًا واحدة هي نفس رومانسية مغتربة تتوجس مع واقعٍ؛ نياته في ضمير الغيب.

إن مفردة «ترددت» في صدر البيت الأول تحيلنا إيحاءً ـ وقد تعلق بها الفكر ـ على حالة من القلق، بخاصة لو كان المتردد في فكر مكدود أوهام ثقال في تصوير مجسم. ومن هنا بدأ الشاعر يرتد بفكره إلى أحوال ومثيرات؛ تدعو

إلى التشاؤم عن طريق صور حسية وراءها حراك نفس منقبضة، فقد ذكر - في صورة بصرية - صورة الغراب الذي يدعو مرآه للتشاؤم، ولكي يزيد الشاعر الإحساس بالتشاؤم من رؤيته؛ زادنا معه إحساسًا بالموت، حين اختار لغنائه - في صورة صوتية بشعة - مكانًا هو غصون البرتقال، بما تشعرنا صفرته بإحساس الموت، ويعمق إحساسنا بصورة التشاؤم عواء الكلب وتمريغ وجهه بين التلال، «فيا شؤم هذا اليوم»؛ يقولها الشاعر حقًا وقد جسد فيه إحساسه من خلال صورة شميَّة من خلال تراسل الحواس؛ حيث جعل للزوال رائحة تسري ملامسة شغاف قلبه.

إن المقاطع الأخيرة من كلمات القافية في الأبيات الأربعة الأولى على هذا النحو: (قال - قال - لال - وال)؛ لَتَعْكِسُ من خلال المد بالألف وحرف اللام ألمًا جوَّانيًا مكتَّمًا؛ يخرج عبر صوت اللام بعد المد بالألف عصيًا، وخصوصًا لو عرفنا أن اللام صوت جانبي؛ لخروج الهواء من جانبي الفم أو أحدهما مجهورًا بعد تكتُّم، «فهو يتكون بأن يعتمد طرف اللسان على أصول الأسنان العليا من اللثة، بحيث توجد عقبة وسط الفم، تمنع مرور الهواء منه، ولكن مع ترك منفذ لهذا الهواء من جانبي الفم أو من أحدهما.. وقد أصاب العرب في تسميته بالصوت المنحرف»[1]، وهذا يتناسب مع إحساسنا بالصوت معبِّرًا عن حركة النفس والمعنى داخل خطاب القط الشعري من خلال قوافيه.

---

(1) علم اللغة العام.. الأصوات، 129.

وتأتي الأبيات الأربعة الأخيرة من المقطع بإحساس مغايرٍ ـ ومتأثر في الوقت نفسه ـ بما ارتدت به مشاعره إلى ماضيه القريب، حيث تنتقل الحركة من داخلية في نفسه إلى حركة خارجية ملتاعة، وقد ثبت في يقينه ضياع شاته، فها هو يدفع بكفه ـ في حركة عصبية متوترة ـ ألق الشعاع عن عينه عبر صورة ضوئية، ويدور في حركة أخرى متوترة يرقب قدومها من فوق الروابي وأسفل القيعان زائغ البصر، ثم يعود في ثالثة أكثر قلقًا يرنو ويطيل النظر خلف ما يسوقه الرعيان العائدون من قطعان أغنامهم مسرعين قبل الزوال، وهنا يأتي البيت الأخير من المقطع محملًا عبر قوله (يا ويحهم رجعوا !...) متلوّا بعلامة التعجب، موحيًا بتفلُّت مشاعره ونفاد صبره، ويأتي الفراغ بالنقاط موحيًا بالانكسار واستبطان مشاعر القلق الذي خلفه وحده مذعورًا مغتربًا، في توحد بينه وبين الشاعر.

إن توالي الأفعال المضارعة على هذا النحو: (يذود ـ يدور ـ يرقب ـ يعود ـ يرنو) ـ عبر صور محسوسة بصرية ـ لَيُوحِي بحركة قلقة، تتجدد وتحدث في استمراريةٍ؛ تعكسها هذه الأفعال المضارعة، مما يحمل من إحساس عميق في أغوار النفس؛ عبَّر عنه الشاعر على لسان الراعي من خلال قافيته العينية، التي جاءت العين رويها بعد مدٍّ يستبطن الأعماق بُرحًا ونفثًا من مصدورٍ مثل الشاعر، وبخاصة لو عرفنا أن العين تشارك اللام في المقطع نفسه من حيث إنها صوت مجهور، وقد عدَّها الخليل في كتابه العين أعمق

حروف العربية وسمى كتابه باسمها «فالعين صوت حلقي احتكاكي مجهور»[1]؛ يحمل هنا إحساسًا بعمق التوتر والقلق.

لقد لعبت القافية المتغيرة هنا دورًا مهمًا في إنتاج دلالة المعنى، من خلال تكنيك «الارتداد إلى الخلف»، فإذا كان الارتداد يمثل لحظةً فاصلةً بين شعورين: أحدهما ماضٍ قريب أو بعيد، والآخر حاضر معيش؛ فإن القافية المتغيرة أو لِنقُل المتحولة، قد أسهمت في التنبيه إلى تغيُّر المشاعر، ومن ثَمَّ تغيُّر المعاني والدلالات تصويرًا وتعبيرًا، عبر الخطاب الشعري، بما يكشف عن هدف محدد للشاعر، يسعى خطابه إلى تحقيقه.

لهذا نرى وسنرى من تحليلنا لمقاطع من خطاب القصيدة الشعري؛ أن من قبيل التوسّع في الأحكام اتخاذ الأستاذ محمود العالم من قصيدة «انطلاق» سبيلًا لاتهام قوافي القط كما عرفنا بالبيتية المقفلة والرتابة في عدد أبيات المقطوعة الشعرية؛ ما يجعل لبلاغته طبيعة زخرفية تُفقِد الكثير من صوره الرائعة حيويتها الدافقة، فلقد نطق المقطع السابق بدور القافية في الدفع بدماء الحيوية في صوره، وأسهمت في إنتاج الدلالة شكلًا ومضمونًا، وقد أسهم تغيُّر عدد أبيات مقطوعاته التي اتهمها العالم بالرتابة - وهي ليست كذلك - في التنبيه - إلى جانب القافية - على حراك المعنى مشاعر وأحاسيس ومواقف ورؤى داخل نفس

---

(1) م.س، 121.

الشاعر، وفي قادم الصفحات سنرى تحليلًا للمقاطع طولًا وقصرًا يرد على ذلك.

أتبعَ القط مقطعه السابق بمقطعين تقصر معهما الأبيات عددًا من ثمانية إلى أربعة تعبيرًا عن حالة من تخبط المشاعر عند راع حبيب يكاد لبه يطير، من خلال ما استبطنه الشاعر من دخيلة نفسه في بثٍّ وحوارٍ داخلي، يناسبه قِصَر الحديث ومن ثَمَّ قِصَر المقطع؛ تعبيرًا عن لحظة سريعة أشبه بلحظات الجنون؛ التي يفقد فيها الإنسان - بدافع من لحظة آنية مندفعة - إيمانه وناهيًا من عقله، لا يحس معها البوح وطول النفس في شكوى منضبطة مع دواعي الصبر والإيمان إلا أن شاء الله، يعبر عن هذا قوله:

**وَمضَى على وجَلٍ شرودَ اللبِّ يعثُر في خطاهْ**
**وفؤادهُ العَفُّ الطَّهُورُ يكادُ يتهمُ الإلَهْ**
**فيردُّه للصبرِ والإيمانِ باقٍ مِنْ نُهَاهُ**
**ويعودُ يدعُوها على أملٍ ويرفعُ من نِدَاهْ**

إن الشاعر في مثل هذا المقطع استبطن مشاعر الراعي أو لِنَقُل مشاعره الرومانسية في لغة مكثفة ومعبرة في صدق مع الفن ومع النفس في حالٍ من الغضب الأهوج الذي يرده عن لحظات الإيمان فيحمل ذنوبه على ربه، أو العكس؛ فيرده باقٍ من عقله، ساعتئذ وساعتئذ فقط يعود إلى لحظات موقوتة من سكينة أمل الإيمان، ولكنه يظل متوجسًا أبدًا - وهو الرومانسي - من واقعه ومواجهته، ومن

ثم يخاف على ربيبته / شاته من مواجهته؛ وهو صوت ضميرها الذي رباها على الحذر من مواجهته، وهنا يرفع من ندائه، ويرفع معه ـ عبر ثلاثة مقاطع ـ ثلاثين نداءً وتحذيرًا لشاته أو هي نفسه الأمارة بالسوء ألا تندفع في مواجهة أخطاره ومصارعتها، وهي الضعيفة أمام جبروته، وقد خلع الشاعر مشاعره ـ من خلال مقاطعه الثلاثة بأبياتها الثلاثين مشاعره تجاه شاته/نفسه ـ على الطبيعة في الغابات / مسرح الواقع بمتناقضاته، خلع على معالمها الرقيقة ما يدعوها إلى العودة في المقطع الأول نسائمَ وطيورًا وزهرًا وجداولَ؛ تنتظر رجوعها.

ولمَّا أعيته السبل في هدهدة مشاعرها وإغراء ضعفها؛ بدأ عبر المقطعين الآخرين من خلال عشرين بيتًا يخيفها، ويوقع في روعها الأخطار المحدقة بها مستغلًا هذه المرة من الطبيعة وجهها الغاضب أشباحًا ورياحًا هوجًا، وجوارح تتأجج مقلها وتَصِرُّ أنيابها موتًا؛ ينقِّل خطوه في كل أرجاء الوادي أفاعيَ تدير لعابها في فمها تحسبًا للفتك، وذئابًا جوعى تأكل من جوعها التراب تصبرًا، حتى قدوم الشاة طعامًا شهيًا، فَلْتعُدْ قبل أن تلتهمها ذئابٌ؛ صوَّر الشاعر ـ في صورة مرعبة ـ ما لعوائها من أثر ممثَّلٍ في صور تجسيمية محسوسة في انتفاض النوم ذعرًا وأستار الضباب فَرَقًا.

**يا فتنةَ الراعي لقد طُوِيَتْ على الشرِّ الهضابْ**

**وَتَلفَّعَتْ بالصَّمْتِ أوديةٌ تَضِجُّ بها الرِغابْ**

فــي كـلِّ مَـزْبَـأةٍ تــأجَّـجُ مـقـلـةٌ وَيـصِـرُّ نَــابْ
أنَّـى خـطـوتِ فـلـلـردى خَطْوٌ ولـلـغـدر انـسـيـابْ
سَكَنَتْ على العُشْبِ الضَّلالُ تُدِيرُ للفَتْكِ اللُّعابْ
مـتـكـوراتٌ كـالـهـشـيـم فـمـا تُـحَـسُّ ولا تُـهـابْ
وتربَّصَتْ خلفَ الصُّخور الصُّمِّ عاديةُ الذئابْ
غَرْثَى تَلُوكُ الطِّينَ مِنْ سَغَبٍ وتَسْتَافُ الترابْ
وتَعَضُّ بالأذنابِ في خَيَلٍ وَتسْتَجْدِي الشِّعَابْ
تَعْوِي فينتفِضُ الكَرَىْ وتَهزُّ أستارَ الضبابْ

ولكن ما موقف الشاة الغائبة الحاضرة ربيبة الراعي/ الضمير من كل هذه التحذيرات، من مواجهه الغابة / الواقع، ذلك المنكفئ عنه على ذاته وذاتها؟، هل ستظل شاته/نفسه؛ طوع ما يزرعه فيها ضميرًا / قيدًا من العادات الاجتماعية والخلقية؟. الإجابة في المقطع التالي، الذي سوف يبين عن موقفها بوصفها رمزًا للنفس؛ من الراعي بوصفه رمزًا للضمير/المشاعر الرومانسية:

أمـا الشُّرُودُ فـاسـلـمـتْ لـلـغـابـةِ الكُبْرَى خُطَاها
يـقـتـادُهـا شـوقٌ إلـى الـمـجـهـولِ يَـنْـفُـخُ في قُواهَا
كـم لـيـلـةٍ راحـتْ مـع الرَّاعـي يـجـاذبُـهـا هَـواَهـا
فـالآنَ فَـلْـتُـقْـدِمْ عـلـى الأدغـالِ حـتـى مُـنْـتَـهَـاهَـا

لقد قررت الشاة ـ بوصفها نفسه الأمَّارة بالهوى منذ هذه اللحظة ـ التفلُّت من قيده بوصفه صوت الضمير؛ الذي

رباها على الخوف من الواقع ووضع في سبيل ارتياد آفاقه بمتناقضاتها العراقيل، بوصفها مخاوف وشرورًا وموتًا. إنها ـ في رؤيته ـ الشرود من قيده ضميرًا يهاب المجهول، ولكنها قررت ارتياد آفاقه أفقًا أفقًا في شوق ينفخ في قواها عزمًا وإصرارًا، يكون في مقابله إجابة داعي هوىً كان يحفزها على ارتياد آفاق الواقع المجهول، وهي نفس داخل صدر الراعي/الضمير، وما دامت الآن قد قررت الانفلات من قيده فَلْتقدم على ولوج أدغال الواقع حتى نهايتها، ولتُجرِب صدق أو وهم ما زرعه فيها الراعي / الضمير من محاذير مواجهته.

إن قصر عدد أبيات المقطع هنا إلى أربعة أبيات تعبيرًا عن موقف الشاة / النفس المستجيبة لداعي الهوى، في مقابل عشرة أبيات في كل مقطع من مقاطع القصيدة السابقة عليه؛ الممثلة لثلاثين تحذيرًا من ارتياد الواقع بآثامه من قبل الراعي؛ لَيُنبئُ كلُّ هذا عن مفارقة فادحة بين الموقفين. فعلى حين يحتدم ضمير / الراعي قلقًا وحزنًا وكمدًا على افتقادها وخوفه عليها من المجهول في بثِّ حزنه ولوعته نفسًا حارًا ممتدًا بالترغيب والترهيب؛ إذا بها تواجه نداءاته ترغيبًا وترهيبًا بما لا يصادف من آذانها سمعًا واعيًا، ولا من ضميرها/ضميره رادعًا، مستجيبة لهواها مستدبرة ـ بعد ملل ـ قيوده المثالية المنكفئة، مقررةً ارتياد المجهول، هذا وقد نبهت لفظة «أمَّا» في بدء المقطع سمع المتلقي وإحساسه لمعنىً وقرارٍ وموقفٍ مغاير ومتباين من الشاة / النفس الثائرة، تجاه الراعي / الضمير، بلغة الإيحاء، ولغة

الصوت، حيث اشتملت على الهمزة صوتًا حنجريًا انفجاريًا مسموعًا بين الجهر والهمس[1]، والميم منبورةً مشدَّدةً بوصفها صوتًا شفويًا أنفيًا مجهورًا يصكُّ السمع[2]. إن «أمَّا» توحي أيضًا ـ على هذا النحو ـ بعمق المفارقة بين موقفين، وكأنها استئناف لقرار لا رجعة فيه، فلقد قررت أن تسلم للغابة / الواقع / المجهول خطاها كشفًا ومغامرةً، ومخاطرةً في الوقت نفسه.

وتتساوى المقاطع وتتوالى قصيرة على أربعة أبيات، تلك التي تستبطن وتصوِّر موقف الشاة الرامزة إلى نفس الشاعر المنفلتة من قيد الضمير الرومانسي، متكشفةً في كلِّ انطلاقة من انطلاقاتها نحو الواقع المجهول، وفي كل تقدم بخطاها عوالم جديدة؛ كانت خافيةً عليها، تموج بالرهبة والنشوة.

**وَتَقَدَّمَتْ بِخُطَى المحاذرِ والدوارُ بها يَمِيدْ**
**من رهبةِ الجُنْحِ المديدِ ونشوةِ الكونِ الجديدْ**
**ماذا وراءَ السِّتْرِ من غيبٍ؟وما خلفَ الحُدُودْ؟**
**ليتَ الظَّلامَ يشِفُّ عمَّا قَدْ أَجَنَّ من الوجُودْ**

إنها ترتاد المجهول بخطى يعتورها الحذر، ويلفُّها دوار الرهبة من ارتياد عوالم جديدة وسط تيه من الليل ممتد، ولكي تخفِّف وطأة الرهبة نشوة التجريب ولذة الكشف؛ يصوغهما سؤالان يعكسان غرض الدهشة

(1) م. س، 112.
(2) نفسه، 112.

والاستشراف والحدس والحيرة، إذ ماذا يخبئ ستر الغيب وراءه، وماذا وراء حدود الكون الضيق المرئي؛ الذي ضيق أفقه عن اكتشاف ما خلقه الراعي وما زرعه في ضميرها، فليت الظلام ـ تقولها الشاة متمنيةً ـ يشفُّ سريعًا عمّا خبأ وراءه من أسرار الكون والوجود.

وفي تقدم آخر يزداد اطمئنانها متكشفةً زيف ما كان يخوِّفها به الراعي/ الضمير من ظلمة الواقع وشروره أشباحًا وذئابًا، يصوغها في صور شكَّلها: التشخيص والتجسيد في تصوير محسوس؛ وهذا حديث عن تقدم آخر وسعي جديد.

**وتَقَدَّمَتْ فإذا الظلامُ كأنَّه صُبْحٌ منيرْ**
**الفتْةُ عيناها فمزَّقَتِ الحواجبَ والسُّتُورْ**
**نَكِرَتْ هنالكَ مَا وَعْتهُ عن الظَّلامِ من الشُّرورْ**
**لا ضجةَ الأشباحِ تلقَاهَا ولا صمتَ القُبورْ**

بل شهدت عوالم من الأحياء الحقيقيين لا المهوّمين مع أحلامهم، حتى أنه جعل لحيواتهم ـ عبر صورة تجمع بين التجسيد وتراسل الحواس ـ عصارةً يسمع لها دبيبًا بقدمين في الغصون، وإذا بالأرض التي كانت موضع وجله ـ بما تحمله من أحياء حقيقيين يعيشون الواقع بمتناقضاته ـ تتنفس حيَّةً، وتنبعث منها رائحة الطيوب في صورة تشخيصية، بل تتوالد ممارِسةً حقها بوصفها أمًا؛ تحمل ويتمخض وليدها زرعًا يافعًا، وليدًا للغيب / الأمل الجديد.

**شَهِدَتْ هناك تَوثُّبَ الأحياءِ للكونِ الرحيبْ**

**وعصارةَ الحيواتِ يُشمَعُ في الغضونِ لها دبيبْ**
**تَتَنفَّسُ الأرض الدفيئة وانبعاثات الطيُّوبْ**
**وَتَشَقُّقَ الطينِ المُضَمَّخ عن وليداتِ الغُيوبْ**

ومع تقدم جديد ينفسح أمامها الأفق الضيق في الكون، ومعه ينفسح أفق فكرها منطلقةً في حرية من رحابة الكون، والواقع الجديد بعوالمه؛ التي تجمع بين النقيضين حقيقةً لا تهويمًا، تضيق ومعها الضجر حينًا، وتنفسح ومعها الفرج حينًا آخر.

**وتَقَدَّمَتْ فَرَاتْ عوالمَ لا يُحَدُّ لها بَراحْ**
**تَنْدَاحُ في أرضٍ مُشَعَّبَةٍ وآفاقٍ فِسَاحْ**
**وتَضيقُ حتى مَا يَمُدُّ الطَّيرُ فيهنَّ الجَنَاحْ**
**وَتَذَبْذَب القلبُ المغامرُ بينَ ضِيقٍ وارتياحْ**

ويختم الشاعر القصيدة وشاته ممثلة التفلُّت من قيد الضمير قد قررت الدخول في خضم الحياة؛ تاركةً نفسها لاندفاع السيل يسمو بها تارة، ويسفل بها أخرى قمةً وقاعًا؛ وبين القمة والقاع تحيا أحاسيس وتموت أخرى.

**والسَّيلُ ما اغتَى توثبهُ على هامِ الصُّخُورْ**
**متَحَدِّرَ الأمواجِ منقضًا باجنحةِ النُّسُورْ**
**زَبَدٌ كالويةِ الضِّياءِ ولجَّةٌ كدُجى القبورْ**
**وَهَماهمٌ مكبوتَةٌ كالإثمِ في جوفِ الضَّميرْ**

❀ ❀ ❀

خَضعَتْ إليه وزاحمَتْ بقوًى موثّقةٍ قوَاهْ
القاعُ يجذبُها فَتَهْوِي ثُمَّ تَنْشِلُها ذُرَاهْ
في القاع إحساسٌ وفوق الماءِ إحساسٌ سِوَاهْ
بُورِكْتَ يا سيلَ الحياةِ جريتَ في عُنْفِ الحَيَاهْ

الحياة / الواقع - في لحظة العنفوان وعصفها بالإنسان - تندفع كالسيل الثائر؛ يبغي ظاهره تحطيم الصخور، ولكن ليست الحياة كلُّها سيلًا وموجًا ثائرًا، لأن الموج مع اندفاعه الثائر مع الصخور؛ يحمل في مائيته عناصر الحياة، فيعود هادئًا منكسرًا خجلًا؛ زبدًا أبيض كأعلام النور والضياء، فهكذا الحياة / الواقع: قممٌ تبعث على الحياة بِشرًا وتفاؤلًا، ولججٌ كأعماق القبور سوداويةً وتشاؤمًا.

ويختم الشاعر المقطع بصورة تجريدية بكر قلَّما وجدناها في شعره، يعمِّق بها إحساسنا بأعماق الحياة/ الواقع، استعدادًا لمواجهته بالإصرار والعزيمة والفعل الروحي بقوى موثَّقةٍ، وذلك حين يجعل - في حركة داخلية قلقة - الهمهمات المكبوتة قلقًا وخوفًا كالإثم الذي يحوك مجردًا في جوف الضمير، في إشارة رامزة بالإثم إلى نفسه / الشاة، والضمير / الراعي؛ ما يجلِّي صراعًا لمَّا ينتهِ بينهما؛ ثورةً آثمةً منها في توحد مندفع متفاعل مع الواقع الجديد؛ واغترابًا عن أحلامه المهوِّمة التي لا تعيش مع منطق الواقع، بعد أن قررت أن تزاحم بقوى موثَّقة قواه، لأنها أصبحت مقتنعة بأنها إن انجذبت إلى عتامة القاع

بأحاسيس السقوط؛ فإنها حتمًا سترتد بقوة الدفع نفسها إلى الذرى بإحساس متفائل، وهنا يكون للواقع لذة المغامرة والكشف؛ ولن يكون للحياة معنىً بدونها شقاءً ولذّةً، فَلْيبارك سيل الحياة.

أحسب أن تحليل القصيدة على هذا النحو أداةً ورؤيةً يمكن أن يكون أبلغ رد ـ وفق قدرات الباحث ـ على الأستاذ العالم الذي يرى في قصيدة القط «انطلاق» «استقطابًا لموقفه الشعري في حدود معرفتي به. .أما انطلاق الدكتور القط، فانطلاق طيب مستسلم، مندفع نحو أفق، ولكنه مطموس المعالم، غير واضح القسمات، وانطلاقه يحمل جانب الدون كيشوتية، لأنه لا يستبصر بالأبعاد الموضوعية، إلا من خلال اندفاعه الانفعالي الخالص، ولقد نجح الدكتور القط في بناء الطبيعة الخارجية التي يتحقق فيها انطلاقه، نجح في إشراكنا في تجاربها البصرية والسمعية والشمية، وفي الإحساس بهولها، إلا أن رمزية الحدث حدَّت من مدى هذا التجاوب والأحاسيس»[1].

ما أبعد الدونكيشوتية هدفًا عن قصيدة «انطلاق» حيث اللاهدف المطلق بما لا يستبصر الأبعاد الموضوعية، حتى ما أسماه العالم بالاندفاع الانفعالي الذي لا ننكره في بعض مقاطع القصيدة كان موظَّفًا فنيًا باللغة والتصوير، لخدمة تنامي الصراع داخل بناها الدلالية والفنية على نحو ما حللنا، وليس شرطًا ـ وفق منطق الصراع ـ أن يكون

(1) مقدمة الديوان، 53، 54.

الانطلاق دمويًا غير طيب مستسلم، لأن كفَّتَي الصراع كما هو حاصل في القصيدة غير متساويتين، وإلا لكانت نتيجة صراعنا مع الواقع بتناقضاته هي الفناء.

ولكني أتفق مع الأستاذ العالم في نجاح القط في بناء الطبيعة الخارجية التي تحقَّق فيها انطلاق الشاعر. وعلى الرغم من إعلان القط وإفصاحه عن مغزى رموزه في مقدمته، وما تحفظنا به عليه في حينه؛ فإن رمزية الحدث لم تكن حاجزًا دون تنامي التجارب والأحاسيس، ولكن يصح أن نقول: لقد كان بإمكانها أن تدعم أو تنفي مواقف الصراع.

(وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين)

# ثبت المصادر والمراجع


## * القران الكريم (أعظم المصادر)

(1) د. إبراهيم عبد الرحمن
بحث تحت عنوان «عبد القادر القط شاعرًا» ـ ملخصات ندوة تكريم الدكتور القط ـ المجلس الأعلى للثقافة، 25، 26 نوفمبر 2000 م.

(2) إبراهيم ناجي
ديوان إبراهيم ناجي ـ مطبعة التعاون ـ د. ت.

(3) د. احمد عبد الحميد إسماعيل
مقومات الصورة في الشعر في مملكة غرناطة ـ مخطوط دكتوراه ـ بكلية دار العلوم ـ جامعة القاهرة ـ 1996م.

(4) احمد الهاشمي
جواهر البلاغة ـ دار إحياء التراث العربي ـ بيروت ط 12 ـ د. ت.

(5) جون كوين
بناء لغة الشعر، ترجمة د.أحمد درويش ـ مكتبة الزهراء ـ 1980م.

(6) سلمى الخضراء الجيوسي
ابعاد الزمان والمكان في شعر الشابي ـ دراسة منشورة بكتاب دراسات عن الشابي إعداد: أبو القاسم محمد كرّو ـ الدار العربية للكتاب ـ تونس ـ 1984م.

(7) د. صلاح فضل
إنتاج الدلالة الأدبية.. قراءة في الشعر والقص والمسرح ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ 1993م.

(8) د. عبد الحميد إبراهيم
نقاد الحداثة وموت القارئ ـ نادي القصيم الأدبي ـ بريدة ـ السعودية ـ 1415 هـ.

(9) د. عبد العاطي كيوان
التناص القرآني في شعر امل دنقل ـ مكتبة النهضة المصرية ـ ط 1 ـ 1419 هـ ـ 1998م.

(10) د. عبد القادر الرباعي
الصورة الفنية في شعر أبي تمام ـ جامعة اليرموك ـ ط1 ـ الأردن ـ 1980م.
(11) د. عبد القادر القط
ديوان ذكريات شباب ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ط2 ـ 1987م.
(12) د. عبد الواحد علام
دعوة إلى شعر العقاد ومقالات اخر ـ دار العدالة ـ القاهرة ـ 1991م.
(13) د. علي عشري زايد
أ ـ استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ـ دار الفكر العربي ـ القاهرة ـ 1997 م.
ب ـ دراسات نقدية في شعرنا الحديث ـ مطبعة العمرانية ـ ط1 ـ 1421هـ ـ 2001م.
ج ـ عن بناء القصيدة العربية الحديثة ـ مكتبة دار العلوم ـ ط2 ـ 1979م.
(14) عمر أوغان
لذة النص او مغامرة الكتابة لدى بارت ـ أفريقيا الشرق ـ المغرب ـ 1996م.
(15) د. قاسم البريسم
منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري.. الآفاق النظرية وواقعية التطبيق ـ دار الكنوز الأدبية ـ بيروت ـ ط1 ـ 2000م.
(16) ابن كثير
تفسير القرآن العظيم ـ مكتبة الدعوة الإسلامية (شباب الأزهر) ـ 1400هـ ـ 1980 م.
(17) د. كمال محمد بشر
علم اللغة العام.. الأصوات ـ دار المعارف ـ ط 6 ـ 1980م.
(18) د. محمد عبد المطلب
قراءات أسلوبية في الشعر الحديث ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ 1995م.
(19) د. محمد فتوح أحمد
الرمز والرمزية في الشعر المعاصر دار المعارف - مصر ـ ط3 ـ 1984م.
(20) د. محمد مفتاح
تحليل الخطاب الشعري.. استراتيجية التناص ـ المركز الثقافي العربي ـ ط3 ـ بيروت ـ 1992م.
(21) ابن النقيب
مقدمة تفسير ابن النقيب... في علم البيان والمعاني البديع وإعجاز القرآن ـ تحقيق د. زكريا سعيد علي ـ مكتبة الخانجي ـ 1995م.

حاول الباحث- وهذا ما يعوزه البحث في الشعريَّة- أن يقف عند الصورة الشعرية في ديوان القط بوصفها أهم وسيلة يطرحها الخطاب الشعري- وبخاصةٍ عند الرومانسيين- بوصفها أداةً تفضي إلى المواقف والرؤى؛ في اتساقٍ مع حراك المعنى، وفق قدرة الشاعر على خلق التشكيل الذي يكشف عن تفرده في أن يجعل لخطابه الشعري مجالات للكشف عن مناطق بكر في النص مسكوت عنها، لصالح ما يثرى بنيته الدلالية من خلال بنيته الفنية؛ التي تشكلها بالصورة وسائل تتواشج لالتحام بنية الخطاب تحقيقا لشعريته.

ومع أن الباحث ينتصر لكل جديد؛ فإنه يحمل قناعة مفادها: أن النص الجيد - وفق أي مذهب وأي شكل- قادر أن يهب رؤى النقد آفاقاً من الشعرية تكشف عن جمالياته؛ وفق ما يملكه الناقد المحترف الذوَّاقة من استراتيجيات ووسائل قراءة، حسب المتطور من آليات هذه القراءة، في صراع متلاحق ومثمر بين نص جيد لشاعر متميز يجب أن تتطور معارفه، وناقد يلاحق حركة الجديد في هذا النص الج
وفق تطوره، أو وفق ما يبعث فيه الناقد الواعد من روح جد
كلَّ جديد مستحدَث من مناهج وآليات قرائية؛ لإنتاج المس
من دلالاته.




نادي الباحة الأدبي
www.adbialbaha.com